"URDU GAZAL MAIN HINDUSTANI MOOSEEQI KAY ANASIR"

THESIS SUBMITTED TO THE
UNIVERSITY OF KASHMIR
FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY
IN URDU

By
ABDUL QAYOOM KHATAI
(Shafaq Sopori)

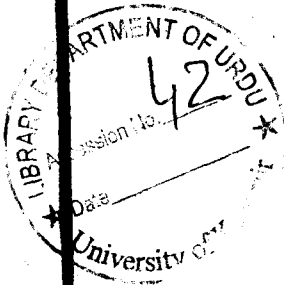
UNDER THE SUPERVISION OF
DR. A. Q. JAWAID
(Reader Deptt. of Urdu)

POST - GRADUATE DEPARTMENT OF URDU
UNIVERSITY OF KASHMIR, SRINAGAR
1994

اُردو غزل میں ہندوستانی موسیقی کے عناصر

(مقالہ برائے پی، ایچ، ڈی ڈگری)

مقالہ نگار
سید عبدالقیوم ختائی
(شفق سوپوری)

نگران
ڈاکٹر قدوس جاوید
(ہیڈ، شعبۂ اردو)

شعبۂ اُردو کشمیر یونیورسٹی، سرینگر کشمیر

۱۹۹۴ء

Phone : 76972, 76973, 76974
Ext : 25

Post - Graduate Department of (Urdu)
University of Kashmir, Srinagar.

Dr, A. Q. Jawaid,
Reader.

Hazratbal,
Srinagar - 190006

No. ________ Date 11-8-1994

CERTIFICATE

This is to certify that the thesis entitled " Urdu Gazal Main Hindoustani Musiqee Kay Anasir" is submitted by Mr. Abdul Qayoom Khataie (Shafaq Sopori), under my supervision and guidance. This is an original work done by the scholar himself and no other work on this subject has been done so far, for any such degree to the best of my knowledge and belief.

Dr. A. Q. Jawaid
Reader Deptt. of Urdu
Supervisor

مشمولات

تیسرا باب :- شاعری اور موسیقی

چوتھا باب :- اردو غزل اور ہندوستانی موسیقی

پیش لفظ

اعلیٰ شاعری فکر و معنی کی ندرت و انفرادیت سے ہی نہیں، ترنم اور موسیقیت سے بھی عبارت ہوتی ہے اور بعض اعتبار سے تو موسیقیت سے ہی شاعری کا خمیر تیار ہوتا ہے۔ ہر قسم کی شاعری موسیقیت کے عناصر کی متحمل ہوتی ہے، چنانچہ یہی وجہ ہے کہ شعر اور نثر کے اثرات میں فرق ہوتا ہے اور اسی موسیقیت کی بنا پر شعر صرف معنویت کا ہی نہیں، کیفیت کا بھی اخراج کرتا ہے۔ علم الشعر میں جس شے کو شعریت کہتے ہیں وہی موسیقیت کا ماخذ ہوتی ہے ـــــ شعریت سے مراد شاعرانہ اظہار سے متعلق وہ فنّی و ادبی اصول ہیں جن میں اعلیٰ و منفرد خیالات کے ساتھ ہی زبان کا تخلیقی استعمال، اظہار و بیان کا جمالیاتی انداز، اوزان و بحور اور ردیف و قافیہ خاص اہمیت رکھتے ہیں، اسی لئے ہر بڑے شاعر کے یہاں معنویت اور شعریت کے مرکب سے ایک اچھوتی موسیقیت جنم لیتی ہے جو سطحی نہیں ہوتی بلکہ بے حد تہہ دار، پُرکیف اور معنی خیز ہوتی ہے۔

پال ولیری نے شاعری کو ایک جان لیوا فن کہا ہے، اس لئے ہر شاعر نہ تو اپنی شاعری میں اعلیٰ و منفرد خیالات پیش کرنے پر قادر ہوتا ہے، نہ قابلِ قدر موسیقیت پیدا کرنے کی صلاحیت تمام شاعروں میں ایک جیسی ہوتی ہے۔ اور نہ ہی معنویت و موسیقیت کو توازن اور تناسب سے برتنے کا سلیقہ ہی

تمام شاعروں میں یکساں ہوتا ہے۔ جس طرح کسی شاعر کے کلام میں فکر کی بلندی کے مختلف اسباب ہوتے ہیں اسی طرح کلام میں موسیقیت کی گہرائی اور تہہ داری کی متعدد وجوہات ہوتی ہیں۔ الفاظ، اوزان و بحور، تشبیہات و استعارات کے انتخاب اور استعمال کی نوعیت پر شعر کی موسیقیت کا انحصار ہوتا ہے اور جو شاعر اس بابت جتنی توجہ صرف کرتا ہے، یا جس شاعر کے اندر ان عناصر کو برتنے کا جس قدر سلیقہ ہوتا ہے اس کی شاعری میں موسیقیت اسی قدر پیدا ہوتی ہے۔

رشید احمد صدیقی نے غزل کو اردو شاعری کی آبرو کہا ہے۔ اردو غزل کو آج تک اس جملے سے بڑھ کر اعزاز حاصل نہیں ہو سکا۔ رشید احمد صدیقی نے کوئی مبالغہ آمیز بات نہیں کہی ہے۔ خلیق انجم ان کے اس بیان کی وضاحت میں لکھتے ہیں :-

"نثر تو پڑھے لکھے لوگوں تک محدود رہتی ہے، لیکن غزل نے مشاعروں، موسیقی کی محفلوں، فلموں، ریڈیو اور ٹی وی کے ذریعے ان ہندوستانیوں کے دل میں بھی اپنے لئے جگہ بنائی جو پڑھنے لکھنے کی نعمت سے محروم ہیں"۔ ——— [اُردو غزل (پیش لفظ) مرتبہ کامل قریشی]

سچ تو یہ ہے کہ غزل کی مقبولیت کا یہ عالم ہے کہ وہ لوگ بھی اردو شاعری کے عاشق ہو گئے ہیں جن کی مادری زبان اردو نہیں ہے۔ خلیق انجم کا یہ قول صحیح ہے کہ " برصغیر کی تمام زبانوں کے اصنافِ ادب میں سے سب سے زیادہ مقبولیت اردو غزل کو ہے۔ اس علاقے کی کوئی زبان ایسی نہیں

رہے جس نے اس صنفِ سخن کو نہ اپنایا ہو"۔

اردو غزل کی اس مقبولیت میں جس قدر اس کا جمالیاتی انداز کار فرما ہے اسی قدر اس کی موسیقیت بھی اسے عوام کے دلوں کی زینت بنانے میں معاون ہے۔ یہ دراصل اردو غزل کی ہیئت کا اعجاز ہے جس نے اسے محض شاعری رہنے نہ دیا بلکہ ہندوستان کی تہذیبی اور جذباتی زندگی کے ایک جُزو کا درجہ بھی دیا۔ اِس وجہ سے یہ حسن وعشق تک محدود نہ رہی۔ اس نے ساغر و مینا کے پردے میں ہر عہد کی زندگی اور پیچیدگیوں کی آئینہ داری کی ہے۔ اسی لئے کہا جاتا ہے کہ ہماری پچھلی تین چار سو سال کی تہذیبی زندگی کے ارتقاء کے واضح ترین نقوش اردو غزل میں موجود ہیں۔

غزل کی مقبولیت کا راز اُس کی وسعت اور ہمہ گیری کے علاوہ اُس کی غنائیت میں بھی ہے۔ یہی وہ دو عناصر ہیں جن سے غزل حسن وعشق کے نازک جذبات کی عکاس، سیاسی وسماجی حالات کے انتشار کی ترجمان، سرمایہ داری اور سامراجیت کے خلاف بغاوت کا ایک مُؤثر آلہ اور حبُ الوطنی کے نغمات کا آبشار بن گئی۔

غزل اپنے تمام تر لوازمات کے ساتھ اردو کو فارسی شاعری سے وراثت میں ملی ہے۔ اردو شاعری میں شروع سے ہی غزل کی ہئیت اس کے اوزان و بحور، تشبیہات واستعارات، تلمیحات وکنایات، مضامین وخیالات وغیرہ داخل ہو گئے۔ عرب سے ایران ہوتی اور ہندوستان پہنچنے تک غزل کی کئی سو سال طویل داستان ہے جس کے دوران اس کو کتنے ہی انقلابات سے دوچار ہونا پڑا۔ "اسے نئے نئے رنگ اور آہنگ ملے۔ جب یہ طرح طرح کے ملبوسات بدل چکی تو ہندوستانی پوشاک کی سج دھج نے اسے کچھ اور ہی بنا دیا۔"

ان بے شمار عناصر میں سے جنھوں نے غزل کو ہندوستانی مزاج کے قریب کر دیا' سب سے اہم عنصر ہندوستانی موسیقی ہے۔ ہندوستانی موسیقی نے غزل کو ایک ایسی جمالیاتی فضا عطا کی جس میں پنپ کر یہ عوام کے دلوں کی واردات بن گئی۔ یہی وجہ ہے کہ غزل ہر عہد میں ہندوستانی موسیقی کی ایک اہم' شیریں' لطیف اور مقبول ترین اسلوب کے طور پر مانی گئی ہے۔ غزل کی مقبولیت کا راز اس میں ہے کہ جذبات و خیالات کی نزاکت کے بغیر اس کا تصور ناممکن ہے' اسی طرح آوازوں کی غنائیت' لفظ و تراکیب اور بحر و وزن کی لطافت بھی غزل کی شرطِ اولین ہے۔ غزل اگرچہ فارسی شاعری سے ماخوذ ہے' تاہم اردو میں آکر اس نے ان لوازمات اور قیود کو ترک کر دیا جو اردو زبان کے مزاج اور قومی موسیقی سے مطابقت نہیں رکھتے تھے اور اس طرح سے غزل ہندوستانی کلچر کی ایک علامت بن گئی۔

اگرچہ اُردو غزل اور غزل گو شعرا پر اب تک دفتروں کے دفتر لکھے گئے ہیں تاہم میری دانست میں غزل کی موسیقیت اور اس کے غنائی عناصر کو ہندوستانی موسیقی کے مزاج کی مُطابقت کے ساتھ آج تک نہیں دیکھا گیا ہے۔ میں نے اس بات کی ضرورت محسوس کی کہ دیکھا جائے کہ ہندوستانی موسیقی نے اُردو غزل پر کیسے اثرات مرتب کئے اور ان اثرات کی نوعیت کیا ہے؟' اور کس طرح ان اثرات کو قبول کر کے اردو غزل ہندوستانی کلچر کا ایک حصہ بن گئی۔ یہ دیکھنا بھی اہم تھا کہ کس طرح اردو غزل نے ہندوستانی موسیقی کی خصوصیات اور تقاضوں کے پیشِ نظر اپنی خارجی اور داخلی ہیئت میں لچک پیدا کر لی۔ انہی باتوں کو مدِ نظر رکھ کر میں نے پی۔ ایچ۔ ڈی کے مقالے کیلئے اس عنوان کا انتخاب کیا۔ اس مقالے کو میں نے چار ابواب میں تقسیم کیا ہے' جن کی تفصیل یوں ہے :—

پہلے باب میں موسیقی کی معنویت اور اس کی افادیت پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ موسیقی کی معنویت کے ضمن میں اس بات کی کوشش کی گئی ہے کہ دلائل کی بنیاد علمی، معروضی اور سائینسی استدلال پر ہو۔ موسیقی کی اہمیت پر بحث کرتے وقت مشرق اور مغرب کے تقریباً سب اہم مکاتبِ فکر سے وابستہ مفکروں کے تصورات کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

دوسرے باب میں ہندوستانی موسیقی کے نظام کا پوری تفصیل کے ساتھ جائزہ لیا گیا ہے۔ مغربی موسیقی کے تعارف کے بعد ہندوستانی موسیقی اور مغربی موسیقی کے تقابلی مطالعے کی ضرورت محسوس کی گئی، لہذا ان نظام ہائے موسیقی کے تقابلی مطالعے کے بعد چند ضروری نتائج بھی اخذ کئے گئے، نیز عربی موسیقی اور ایرانی موسیقی کا اجمالی جائزہ لیا گیا ہے۔

تیسرے باب میں شاعری اور موسیقی کے باہمی رشتے پر تفصیلاً روشنی ڈالی گئی ہے۔ نیز لسانیات اور موسیقی کے رشتے پر اجمالی بحث بھی شامل کی گئی۔ لبعد ازیں شاعری میں غنائیت پیدا کرنے والے عناصر کا قدرے تفصیل کے ساتھ جائزہ لیا گیا ہے۔ اس ضمن میں بحر و وزن، ردیف و قافیہ، صوت و الفاظ کے حوالے سے شاعری کی غنائیت واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں ضرورت اس بات کی محسوس کی گئی کہ چونکہ اردو غزل میری تحقیق کا بنیادی موضوع ہے اس لئے اردو غزل کے عروض اور دیگر عناصر کا بھی جائزہ لیا گیا، تاکہ آگے آنے والی باتوں کو پہلے ہی واضح کر لیا جائے۔

چوتھے باب میں پہلے عروض کے حوالے سے اُردو غزل کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس ضمن میں ہندی عروض کے ساتھ ساتھ عربی و فارسی عروض کا اردو غزل پر پڑے ہوئے اثرات کی نشان دہی کی گئی ہے، چونکہ اردو غزل کے عروض کی

بُنیاد عربی و فارسی عروض ہے اس لئے ان اسباب کو دیکھنے کی بھی کوشش کی گئی ہے جو فارسی عروض کی اُردو غزل میں مقبولیت کی وجہ بن گئے۔ یہاں اردو غزل کے صوتی مُطالعے کی ضرورت کے پیشِ نظر اجمالاً اردو غزل کے صوتی نظام کا بھی جائزہ لیا گیا ہے۔

میرے لئے نہایت مشکل تھا کہ اردو غزل کے غنائی عناصر کا عہد بہ عہد شعرا کے کلام کے حوالے سے جائزہ لیتا چنانچہ طوالت کا خوف بھی مانع تھا۔ اس لئے اُردو غزل کے دَورِ اول کے نمائندہ شاعر کی حیثیت سے میں نے ولی دکنی کا انتخاب کیا۔ پھر دَورِ دوم میں میر، دورِ سوم میں غالب (غالب اور میر اگرچہ تقریباً ایک ہی عہد سے وابستہ تھے، تاہم غالب کی شاعری کے بعد اردو غزل کا ایک نیا دَور اور ایک انوکھا باب شروع ہوتا ہے، اس لئے غالب میرے نزدیک ایک مکمل دور کی حیثیت رکھتا ہے) اور دورِ چہارم میں اقبال۔ اسی طرح دورِ جدید میں حسرت کا انتخاب کر کے ان شعرا کے عروضی مطالعہ کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں ردیف و قافیہ اور صوتی فضا کی کارفرمائی کا بھی جائزہ لیا گیا۔ میں نے ہر شاعر کے اوزان اور ردیف و قافیہ کی ایک جدول تیار کی ہے۔ اِن جدولوں کے تقابلی جائزے کے بعد مختلف فن کاروں کی گائی ہوئی غزلوں کی جدول سے ان کا تقابل کیا اور ان اوزان کو دریافت کیا جو ہندوستانی موسیقی کے تقاضوں سے مُطابقت رکھتے ہیں۔ اسی طرح کا عمل ردیف و قافیہ میں کارفرما ہے۔ اس کے بعد ان شعرا کی غزلوں میں غنائیت کے عناصر پر تفصیلی بحث بھی کی گئی ہے۔ آخر پر اختتامیہ میں ان نتائج کا اجمالی خاکہ تیار کیا گیا ہے جو میں نے اپنی تحقیق سے اخذ کئے ہیں۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا ہے کہ اس موضوع پر میری دانست میں

اب تک کوئی مبسوط اور سنجیدہ کام نہیں ہوا ہے۔ اس وجہ سے مجھ جیسے کم علم اور میدانِ تحقیق میں نووارد کیلئے اس کام کو پایہ تکمیل تک پہنچانا نہایت مشکل تھا۔ یہ ایک جان گسل مرحلہ تھا۔ مگر اللہ تعالیٰ کی عنایت تھی کہ ڈاکٹر قدوس جاوید جیسے شفیق استاد کی نگرانی مجھے نصیب ہوئی۔ جاوید صاحب نہ صرف میرے استاد ہیں بلکہ ایک مہربان بھائی اور ایک محسن دوست بھی ہیں۔ ان سے ہر مرحلے پر بحث کرنے کے بعد مجھ پر اپنی کم علمی اور بے بساطگی عیاں ہو جاتی ہے۔ میں ان کے احسانات کا کیسے شکریہ ادا کروں۔ بس اتنا ہی عرض ہے کہ اس کام میں جتنے بھی محاسن ہیں انھیں محترم جاوید صاحب کی کرم فرمائیوں سے تعبیر کرنا چاہئیے اور جو تسامحات ہیں انھیں اس ناچیز کی کم علمی پر محمول کرنا چاہئیے۔

میں صدرِ شعبۂ اُردو اُستاذی المکرم جناب قبلہ پروفیسر مرزا محمد زمان آزردہ صاحب کا بھی شکر گذار ہوں جو مجھے ہمیشہ محبت اور خلوص سے نوازتے رہے ہیں۔ آزردہ صاحب سے نسبت میرے لئے باعثِ افتخار ہے۔ اُن جیسے مربی اور کرم فرما کے بارے میں اتنا ہی عرض کروں گا کہ اگر ان کی نوازشوں سے یہ خاکسار محروم رہتا تو ناکامیاب رہتا۔

مجھے حوصلہ، اعتماد اور نئی منزلوں کے خوابوں کی تعبیر دکھانے والے استاذی قبلہ پروفیسر قاضی غلام محمد صاحب کا شکریہ کیسے ادا کروں۔ قاضی صاحب نہ صرف جواہر شناس ہیں بلکہ اللہ تعالیٰ نے انھیں وسعتِ قلب سے بھی نوازا ہے۔ یہ جید عالم بھی ہیں اور اعلیٰ پایہ کے مفکر بھی۔ انھوں نے مجھے ہر وقت اپنے علمی مشوروں سے جہالت کے اندھیروں سے نکالا۔ خدا علم وادب کے اس تناور چنار کو سدا کے لئے سرسبز و شاداب رکھے۔

میرے کرم فرماؤں میں قبلہ پروفیسر حامدی صاحب اور قبلہ پروفیسر نازنگ

صاحب بھی ہیں۔ انکا بھی شکرگذار ہوں کہ انھوں نے ہر وقت اور ہر مرحلے پر میری حوصلہ افزائی کی اور مفید مشورے دیئے۔

اپنے محترم بزرگ استاذی پروفیسر رشید نازکی کا بھی شکرگذار ہوں جن کی روحانی راہ نمائی اور حوصلہ افزائی مجھے ہمیشہ حاصل رہی۔ میرے لئے یہ بات قابلِ فخر ہے کہ میں ان سب حضرات کے ادنیٰ عزیزوں میں شمار ہوتا ہوں۔

پروفیسر غلام رسول ملک، پروفیسر محمد امین اندرابی، ڈاکٹر نذیر احمد ملک، ڈاکٹر مجید مضمر، ڈاکٹر بشیر احمد نحوی، ڈاکٹر محبوبہ وانی، جناب گلشن مجید کا بھی شکرگذار ہو جو میری بھلائی کیلئے کوشاں رہے۔ پروفیسر غلام رسول ملک مجھے اپنے برخورداروں میں شمار کرتے ہیں یہ میرے لئے بڑا اعزاز ہے۔ ڈاکٹر نذیر ملک صاحب کے مشوروں سے میرا کام اور بھی آسان ہوگیا۔ گلشن مجید کے ذاتی کتب خانے سے میں نے ہر وقت بے دریغ اکتساب کیا ہے۔

مجتبیٰ نذیر آزاد کا تہہ دل سے شکرگذار ہوں جن سے تبادلۂ خیال کر کے میں نے خود کو ہمیشہ پہلے سے بہتر اور تروتازہ محسوس کیا ہے۔ یہ میرے رفیق ہیں۔ ان کی رفاقت میں، میں نے بہت کچھ سیکھا ہے۔ مجھے ان کی دوستی اور علم شناسی پر ہمیشہ فخر رہے گا۔

جموں کے میرے دوست شری سنجے ناگر بھی شکریہ کے مستحق ہیں۔ سنجے جی نہ صرف ماہر موسیقی ہیں بلکہ ایک اچھے انسان بھی ہیں۔ یہ ان کی محبت کا ہی نتیجہ ہے کہ مجھے جموں کی ایک اہم شخصیت مسٹر سارتھی سے شرف ملاقات حاصل ہوا۔ سارتھی صاحب اردو کے کہنہ مشق شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ موسیقی اور مصوری کے مانے ہوئے استاد بھی ہیں۔ سنجے جی، ان کے رفقاء اور سارتھی صاحب نے میرے لئے دن رات کام

کر کے میری مشکلات کو آسان کر دیا۔ جتوں کے ہی احباب ڈاکٹر تسریندر شرما اور رن وبحے بھی شکریہ کے مستحق ہیں جنھوں نے مجھے ان اساتذۂ فن سے ملا دیا اور میرے کام کے سلسلے میں رات رات بھر ادھر اُدھر بھٹکا کئے۔

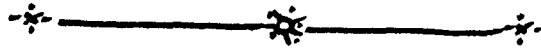
اپنے موسیقی کے استاد واسدیو رہبہ کا شکریہ ادا کرنا بھی میرا فرض ہے۔ انھوں نے گہری محبت اور جذبے کے ساتھ مجھے موسیقی کی تعلیم دی۔ وہ جہاں بھی ہیں، سلامت و شادماں رہیں۔

اپنے شعبے کی لائبریری کے عبدالمجید اور فردوس جی کا شکر گذار ہوں اور اقبال لائبریری کے تمام عملے بالخصوص طالع جی کا شکریہ۔ اقبالیات کے لائبریرین برادرم محمد عبداللہ خاور کا بھی شکریہ جو ہمیشہ میرے لئے مستعد رہے۔

اپنے احباب پیرزادہ نیر احمد، پیرزادہ عبدالحق، ظہور احمد آخون، وانی پرویز، محمد سلطان بٹ، شاد رمضان، معشوق، مجروح رشید اور برادرم رفیق الحسن قادری اور برادرم فاروق مخدومی کا بھی بہت شکر گذار ہوں جو ہمیشہ میرے کام کے سلسلے میں فکر مند رہتے تھے۔ ریسرچ اسکالرس ہوسٹل کے عملے کا خصوصاً پیارے لعل کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں جن کی خدمات کو میں کبھی فراموش نہیں کر سکتا۔

اپنے برادرِ اکبر محترم جی۔ آر۔ ختائی کا شکریہ ادا کرنا میرے لئے مشکل ہے۔ انھوں نے اپنی زندگی کی کتنی ہی خواہشات کو مجھ جیسے کم مایہ انسان پر قربان کر کے مجھے تعلیم و تحقیق کا موقعہ فراہم کیا۔ اگر ان کی عنایت اور کرم فرمائی مجھ بے بضاعت پر نہ ہوتی تو میں حالات کی آندھیوں میں نہ جانے کب بکھر گیا ہوتا۔ میری ساری زلیست ان کی رہین منت ہے۔ انھیں خدا نے نہ صرف خلوص، ایثار اور محبت کے جذبے سے نوازا ہے بلکہ بہت سے اور محاسن بھی

بھی عطا کیے ہیں ۔ یہ بھائی صاحب کے قلم کا ہی نور ہے جس نے اس مقالے کو
آب و تاب بخشی ۔ انھوں نے نہ صرف نہایت عرق ریزی سے اس مقالے کی
کتابت کی بلکہ بعض اصلاح طلب امور کی طرف بھی میری توجہ مبذول کرادی ۔
اپنی بہن ثریّا یوسف اور والدہ محترمہ کا بھی شکرگذار ہوں جنھوں نے
میری غیر موجودگی میں بہت سے ناگفتہ بہ حالات کا بڑی دلیری سے سامنا کیا۔
آخر پر اپنے رفیق مرحوم ریاض احمد نجار کیلئے دعائے مغفرت
کرتا ہوں جو دورانِ تحقیق ہمیں داغِ مفارقت دے گئے۔ مرحوم اپنے علم اور عمر
کے عنفوانِ شباب میں چل بسے ۔ خُدا انھیں جوارِ رحمت میں جگہ عطا فرمائے۔ آمین۔

سیّد عبدالقیوم ختائی (شفق سوپوری)
ریسرچ اسکالر۔ شعبۂ اردو
کشمیر یونیورسٹی سرینگر

باب اوّل

موسیقی کیا ہے؟

موسیقی کیا ہے؟

موسیقی کی معنویت

انسانی تہذیب اپنی ارتقائی صورت میں زبان، مقام، عقائد اور قوم کے نام پر قوسِ قزح کی طرح پھیلتی ہے۔ اس ارتقائی سفر میں ایک مرحلہ ایسا بھی آتا ہے جب فطرت کی اشتعال انگیزی اور انسانی جبلتوں کے تحرک کے سبب انسان بے خودی کے جذبات سے سرشار ہوتا ہے۔ یہ سرشاری جب ترتیب و تسلسل کے ساتھ اعضائی حرکات کی صورت میں سامنے آتی ہے تو اسے رقص کہتے ہیں اور یہی سرشاری جب ترتیب و تسلسل کے ساتھ نغمہ و آہنگ میں ڈھل کر سامنے آتی ہے تو اسے موسیقی کہتے ہیں۔ اسی لئے ہر قوم کی تاریخ میں موسیقی بنیادی حیثیت رکھتی ہے اور ہر قوم موسیقی سے متعلق اپنی اپنی توضیحات پیش کرتی ہے۔ خود لفظ موسیقی یا "Music" کے ماخذ کے بارے میں ماہرین نے بہت سے مفروضے قائم کئے ہیں۔ ایک مفروضہ یہ ہے کہ لفظ موسیقی "موسیقار" نامی پرندے سے مشتق ہے۔ اس کی چونچ میں سات سوراخ ہوتے ہیں اور ہر سوراخ سے "ہمراہ ہوائے تنفسی ایک صدائے خوش برآمد ہوتی ہے"۔[1] اس پرندے کو سنسکرت میں "دیپک لاٹ"، یونانی میں "قینقنس" اور فارسی میں "آتش زن" کہتے ہیں۔ اس کے رہنے کی جگہ کوہِ قاف بتائی جاتی ہے لیکن اس پرندے کی حقیقت محض خیالی ہے اور اس کے متعلق باتیں محض وہم کی اختراع ہیں۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ موسیقی ایک یونانی لفظ ہے اور موسیٰ سے مشتق ہے، معنیٰ ہیں ایجاد کرنا یا پیدا کرنا۔

شمس کول نے ایک خیالی بات یہ بھی کہی ہے کہ جس طرح اردو، فارسی

1 ـــــ "معدن الموسیقی" از منشی محمد کرم (امام خان) ص 71
بزم سدا رنگ لاہور۔ استقلال پریس لاہور۔

عربی میں نسبت کیلئے یائے معروف لگا دیتے ھیں اسی طرح لاطینی اور یونانی میں 'ق' لگایا جاتا ہے۔ عربوں نے جب اس فن کو اپنایا تو حرفِ نسبت پر غور نہ کیا۔ لیکن یائے نسبتی بڑھا کر موسیٰ کو موسیقی میں بدل دیا۔ شاید اسی لفظی نسبت سے بعض نکتہ طرازوں کا خیال ہے کہ حضرت موسیٰ نے جب پتھر پر اپنا عصا مارا اور جس سے پانی کی بارہ نہریں یا سات چشمے پھوٹ نکلے تھے اور عصا کی اس ضرب سے جو زیر و بم کی صدائیں پیدا ہوئیں اس کو موسیٰ نے یاد کر لیا۔[1] فخرالدین رازی کے حوالے سے یہ بات بھی درج ہے کہ اہلِ ایران حکیم فیثاغورث کو موسیقی کا موجد قرار دیتے ہیں۔ (اہل ایران حکیم فیثاغورث کو حضرت سلیمان کا شاگرد بھی کہتے ہیں)[2] مصریوں کا یقین ہے کہ موسیقی ان کے دیوتاؤں کی ایجاد ہے۔ یہودی اپنی کتاب توریت کا حوالہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ آدم کی ساتویں پشت میں جوبلی نامی ایک شخص تھا اور وہی فنِ موسیقی کا بانی تھا۔ ہندوستانی اسطور کی ایک روایت کے مطابق برہما دیوتا نے ایک اساطیری عارف "نارد" کو گیت سکھایا۔ علیٰ ہذالقیاس ہر قوم اسی طرح کے دعوے کرتی ہے البتہ یونانی اسطور کے مطابق مشہور ہے کہ یونان میں فنون نو دیویوں کے تابع تھے۔ انھیں MUSES کہا جاتا تھا۔ Amusement اور Music جیسے الفاظ انہیں کے مرہون منت ہیں۔[3] چنانچہ لفظ Muse کے معنی انگریزی زبان کی ہر لغت میں یہی ہیں۔ لہٰذا Music کو Muse کا مشتق سمجھنا ہی مصدق ہے۔

موسیقی کی تعریف کے ضمن میں ہر لغت میں تقریباً ایک ہی خیالِ مشترک کا اظہار کیا گیا ہے۔ مثلاً یہ کہ "موسیقی خیال یا احساس کو اظہار کرنے اور جذبات کو متاثر کرنے کیلئے آوازوں کو ترتیب دینے کا فن ہے۔ یہ آوازیں الحانی (vocal) ہوتی ہیں یا پھر انھیں

1 ——— "علم موسیقی" مشمولہ ماہنامہ آجکل دہلی موسیقی نمبر اگست 1954ء ص 10-11

2 ——— ایضاً۔

3 ——— شعر چیزے دیگر است ص 10 عمیق حنفی 1983ء مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی۔ لبرٹی آرٹ پریس نئی دہلی

Muse: class, myth: any of the nine daughters of Zeus and Mnemosyne who presided over various arts [Random House].

مختلف اقسام کے آلات Instruments کے ذریعے سے ہیئت بخشی جاتی ہے۔ ان آوازوں کا خوشگوار ہونا لازمی ہے[1] بعض لوگ فنِ موسیقی سے ناواقف ہونے کے سبب ان آوازوں میں "ہوا کی سائیں سائیں" لہروں کے ترنم اور پرندوں کے نغمات وغیرہ کو بھی شامل کرتے ہیں[2]

موسیقی آواز کا فن ہے اور حسِ سامعہ سے تعلق رکھتا ہے اس لئے آواز کے بارے میں جاننا ازبس ضروری ہے۔ قدیم ترین تصور کے مطابق آواز کو دو طرح کا مانا گیا ہے؛ نمبر[1] ارتعاشِ فلک (Vibration of Ether) اور دوم ارتعاشِ ہوا۔ اول الذکر نظریہ فیثاغورثیوں کی اختراع ہے جسے نغمۂ افلاک (Sound of Spheres) بھی کہتے ہیں۔ یہ انسانی دائرہ سماعت سے باہر ہے۔ یہ موسیقی بے ساخت اور بے ہیئت ہے۔ ثانی الذکر باہیئت اور بانظم آواز ہے جسے انسان کی بنائی ہوئی موسیقی کا مادہ تصور کیا جاتا ہے۔ تاہم مانا جاتا ہے کہ یہ آواز کائنات کے قوانین کو منعکس کرتی ہے اور یہ ذہن کی تپش سے جسم کے تنفس کے ربط کا نتیجہ ہے[3]

مزید برآں موسیقانہ آواز (Musical voice) کو سمجھنے کے لئے یہ جان لینا ضروری ہے کہ اصولِ موسیقی کے لحاظ سے آواز کے دو حصے مانے گئے ہیں۔ صدائے محض یا صدائے کرخت اور صدائے موسیقی یا صدائے لطیف۔ صدائے محض یعنی وہ آواز جو گانے کے صرف میں نہیں آ سکتی جیسے ریل کی آواز، بندوق کا دھماکہ، بادل کی گرج یا آبشار کی صدا۔ صدائے موسیقی یعنی وہ آواز جو گانے میں کام آئے۔ موسیقی کے صرف میں کام آنے والی آوازیں اپنی خصوصیت سے پہچانی جاتی ہیں جس کا تذکرہ آگے آئے گا۔

آواز کا معاملہ نہایت ہی نازک اور پیچیدہ ہے۔ موسیقی کو اسلئے بھی دشوار فن کہا گیا ہے کہ یہ آواز سے تعلق رکھتا ہے۔ "آواز کوئی کثیف جرم یا شکل یا رنگ نہیں رکھتی اور نہ مجرّد

1. Oxford Encyclopic Dictionary
2. Webster University Dictionary
3. Larous Encyclop; of Music (PP 33

الفاظ وحروف سے ادا کی جا سکتی ہے (جیساکہ بت تراشی، مصوری اور شاعری میں ہوتا ہے) تمام کوالف وجدانیہ اپنے اثر میں وقوع کے محتاج ہیں اور بغیر از وقوع محض نام لے لینے سے ناواقف کی سمجھ میں نہیں آسکتے۔[1] چنانچہ موسیقی اور موسیقی کی آواز کی توضیح کیلئے، موسیقی کا ماہر ہونا ضروری ہے۔[2]

آواز کی تین خصوصیات بیان کی گئی ہیں: آواز کا ہلکا بھاری ہونا 'Magnitude' آواز کی نوعیت 'Timbre' اور آواز کا اونچا نیچا ہونا 'Pitch'۔ موسیقی کی اساس آوازوں کے تناسب پر قائم ہے۔ ابنِ خلدون کے مطابق علم موسیقی میں یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ آوازوں کے اجزاء میں تناسب پایا جاتا ہے۔ گاتے وقت آواز کبھی آدھی نکالی جاتی ہے، کبھی چوتھائی، کبھی اس کا پانچواں اور کبھی گیارہواں حصّہ۔ الغرض آواز کے ہر حصّے میں دوسرے حصّے کے ساتھ ایک خاص تناسب ہوتا ہے اور جب آوازوں کی یہ نسبتیں بساطت سے نکل کر ترکیب اختیار کر لیتی ہیں تو اُن میں اختلاف پیدا ہونے کی وجہ سے سُننے والوں کو لذّت آتی ہے۔[3]
ابن خلدون نے سُنی جانے والی چیزوں میں تناسب کے عنصر کو ہی حُسن سے تعبیر کیا ہے۔

آواز تخلیقِ کائنات میں وہ اساسی حیثیت رکھتی ہے جس کے بغیر تخلیق کی تکمیلیت کا تصور ناممکن ہے۔ کہا جاتا ہے کہ کائینات کی ہر شے 'ایک مسلسل حرکت' کے باعث ایک پُراسرار آواز کا سرچشمہ ہے۔ ہماری دنیا میں بھی آوازوں کا عنصر کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔ آواز کا تعلق انسان کی حسِ سماع سے ہے جو انسان کی دوسری حسّوں کو بھی متحرّک کرتی ہے۔

بحیثیت بنی نوع انسان ہم آواز کے مظہر سے اس قدر مانوس ہو گئے ہیں کہ ہم کبھی اس کو پیدا کرنے والے عوامل واسباب پر غور کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔

1۔ "معارف النغمات" (جلد اول) از محمد نواب علی خان
بزم سدا رنگ لاہور۔ درسی پریس گجرات۔ ص3

2۔ معارف النغمات میں یہ بھی درج ہے کہ جو شخص موسیقی میں مہارت حاصل کرنا چاہئے تو اس کا پہلا فرض آواز کو قابو میں لانا اور ایک آواز کو دوسری آواز سے فرق کرنا ہے۔ ص11۔

3۔ 'مقدمہ ابن خلدون'۔ اردو ترجمہ از مولانا راغب دہلوی (جلد اول)
اعتقاد پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی۔ فروری 1987ء۔ کلاسیکل پرنٹرس دہلی۔ ص313

سوال یہ ہے کہ آواز کس طرح پیدا ہوتی ہے؟ ہم ایک لدی پھندی دنیا میں رہتے ہیں۔ ہمارا واسطہ مادی اشیاء سے ہے۔ ہم جب اِدھر اُدھر چلتے ہیں یا ان اشیاء کو مس کرتے ہیں تو لازمی طور پر ان میں حرکت پیدا ہوتی ہے۔ قلم کو میز پر گرانے سے قلم اور میز دونوں میں ایک ہلکی سی تھرتھراہٹ والی حرکت پیدا ہوتی ہے جسے ارتعاش ' vibration ' کہتے ہیں۔ ایسی حرکات اگرچہ بالعموم ایسی خفیف اور تیز رفتار ہوتی ہیں کہ انھیں دیکھنا ناممکن ہے۔ تاہم یہ موجود ہوتی ہیں۔

ہمارے اردگرد مادی اشیاء کا ایک ایسا ماحول ہے جو ظاہری ہے۔ اس کے علاوہ ہمارے اوپر ہوا کا ایک وسیع و عریض سمندر پھیلا ہوا ہے۔ ہم لگاتار ہوا کو جنبش دیتے رہتے ہیں۔ ہم جب اپنے اجسام یا اشیاء کو ایک جگہ سے دوسری جگہ لیتے ہیں تو ساتھ ساتھ ہوا بھی مرتعش و منتقل ہوتی ہے اور یہ ارتعاش ایک دفعہ شروع ہونے کے بعد ہوا کے ذریعے ہر سمت میں پھیل جاتا ہے اسی طرح جس طرح پانی کی سطح پر لہریں دائروں کی صورت میں اٹھ کر تب تک سفر کرتی ہیں جب تک کہ وہ کمزور ہو کر ختم نہ ہو جاتی ہیں۔

پس یہ ایک فطری عمل ہے کہ انسان اور دیگر حیوانات کو ان ہوائی ارتعاشات کو دریافت کرنے کے لئے حساس اعضاء عطا ہوئے ہیں۔ یہ اعضاء ہمارے کان ہیں۔ ہم کسی ہوائی ارتعاش کو دریافت کر کے کہتے ہیں کہ ہم نے آواز سنی اور ہم یہ بھی جان لیتے ہیں کہ شاید کسی مادی شے سے کسی جگہ ہوا میں ارتعاش پیدا ہوا ہے۔ مختلف مادی اشیاء ہوا میں مختلف اقسام کے ارتعاشات خارج کرتے ہیں اور ہم ان مختلف اقسام کو پہچان کر معلوم کرتے ہیں کہ کس قسم کی شے ([illegible]) سے ارتعاش خارج ہوا ہے۔ اسلئے ہم مختلف الاقسام اشیاء کی آوازوں، مختلف الفاظ، مختلف جذباتی اور جسمانی کیفیات کو ممتاز کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں

ان چھوٹے ارتعاشات یا حرکات جو اشیاء یا ہوا سے پیدا ہوتی ہیں اور جنھیں ارتعاش کہتے ہیں تو سیعی وضاحت ہیں "مخالف سمتوں میں باری باری ہونے والی حرکات بھی کہتے ہیں۔"[2]

"آواز ارتعاش کا پیدا کردہ ایک احساس ہے جسے تخصیص کے ساتھ وہ احساس کہا جا سکتا ہے جو مرتعش ہوا کے ذرات کا ہمارے کانوں کے پردوں کے چھونے سے پیدا ہوتا ہے اسلئے آوازوں کو حاصل کرنے کیلئے تین وسائل لازمی طور پر اہم ہیں :۔

1۔ ایک ایسا آلہ جو ارتعاش پیدا کرے ۔

2۔ ایک ترسیلی نظام یا درمیانی رابطہ (بالعموم ہوا، جو اگرچہ بہرحال نہیں) جو ان ارتعاشات کو ماخذ (Source) سے مرسلہ (Receiver) تک پہنچاتا ہے ۔

3۔ ایک مرسل آلہ (کان) جو ان ارتعاشات کو ایک احساس میں تبدیل کرتا ہے جسے آواز کہتے ہیں ۔

تاہم آواز کی اصطلاح کبھی کبھی سُنے ہوئے احساس تک محدود نہیں بلکہ اس میں وہ ماحولیاتی لرزہ خیزی بھی شامل ہے جو اسے پیدا کرتی ہے۔ سُننا سماعی ارتعاشات کا سائینس ہے اور یہ وہ ارتعاشات ہیں جو انسانی کوشش سے سُنی جا سکتی ہیں۔ اس لئے یہ موسیقی کی عضو یاتی بنیادوں کا مُطالعہ ہے۔"[1]

چونکہ کائنات میں پھیلی ہوئی لاتعداد آوازوں میں سے ہمیں صرف موسیقی کی آوازوں سے سروکار ہے اسلئے اس کے بارے میں مزید وضاحت کی ضرورت ہے :۔

(To and fro movements) [2]

ACOUSTICS OF MUSIC' BY Wilmer T. Bartholomen (NEW YORK). [1]

صدائے موسیقی: ۔ معارف النغمات میں صدائے موسیقی کے بارے میں رقم ہے کہ صدائے موسیقی ایک ایسی آواز کو کہتے ہیں جو متناسب اور متواتر اثر پیدا کرنے اور جس کے تموجات کی تعداد شمار کی جاسکے۔ صدائے موسیقی کیلئے متناسب ہونے کی شرط اس لئے ضروری ہے کہ تموجات کے درمیان جو فصل ہوتا ہے وہ ایک تناسبِ خاص سے ہوا کرتا ہے اور صدائے محض میں یہ تناسب نہیں ہوتا۔ لیکن اگر کسی وجہ سے یہ تناسب پیدا ہو جائے تو پھر صدائے محض صدائے موسیقی ہو جائیگی۔[1]

مگر چونکہ صدائے موسیقی کیلئے اثر پیدا کرنے کی شرط بھی ضروری ہے اسلئے اگر چہ صدائے محض میں تناسب کا وقوع ہو بھی جائے تاہم اگر یہ اثر سے عاری ہوا سے کسی بھی طرح سے صدائے موسیقی نہیں کہا جاسکتا اور پھر صدائے موسیقی اپنی خصوصیات سے اور بھی ممتاز ہوتی ہے۔ اِن خصائص میں (ا) مقام (ب) عرض (ج) کیف اہم ہیں۔[1]

مقامِ صوت کے ضمن میں صاحبِ معارف النغمات رقمطراز ہیں کہ اِس سے مُراد آواز کے درجے سے ہے۔ ہر آواز کسی نہ کسی حد تک بلند ضرور ہوگی۔ صدائے موسیقی کی بلندی کی حد دریافت کرنے کا یہ طریقہ ہے کہ جس جسم سے آواز پیدا ہوتی ہے اس کو دیکھتے ہیں کہ ایک سکنڈ میں کتنی تموجات اس سے پیدا ہوئیں جس قدر لرزشوں کی تعداد زائد ہوگی اسی قدر آواز اونچی ہوگی۔ مقامِ صوت کا دوسرا نام درجہ ہے۔[2]

اِسی طرح عرضِ صوت کے بارے میں درج ہے کہ یہ ایک مخصوص صفت ہے جس سے صدائے موسیقی خواہ وہ ایک ہی مقام اور عرض کی کیوں نہ ہوں ایک دوسرے سے صاف علیحدہ معلوم ہونگی اور بآسانی شناخت کی جاسکیں گی۔ مثلاً شہنائی اور ستار اور ہارمونیم کی آوازیں ہمیشہ ایک دوسرے سے الگ معلوم ہونگی باوجودیکہ ان سب سازوں

1۔ "معارف النغمات" ص25۔

2۔ ــــ ایضاً ــــ ص31۔

سے ایک ہی قسم کی آواز پیدا کی جارہی ہو۔

صدائے موسیقی کی لرزشوں کی تعداد کے شمار کیلئے مختلف طریقے اختیار کئے گئے ہیں جن سے بآسانی ہر آواز کے تموجات کی تعداد معلوم ہو جاتی ہے۔ایک عالم جس کا نام سٹیوارٹ ہے کی تحقیق کا نتیجہ یہ ہے کہ نیچی سے نیچی آواز موسیقی میں جس کا پیدا ہونا ممکن ہے اس کے تموجات کی تعداد سولہ فی سیکنڈ ہو گی اور اونچی سے اونچی آواز جو ممکن ہو سکتی ہے اس کی تعداد اڑتالیس ہزار فی سیکنڈ ہو گی۔ ظاہر ہے کہ ان دو انتہا کی اونچی اور نیچی آوازوں کے درمیان میں بے شمار آوازیں پیدا ہو سکتیں ہیں لیکن اس قدر آوازیں موسیقی کے مصرف میں نہیں آتیں۔ انسان کے گلے میں جس قدر اونچی نیچی آوازیں پیدا ہو سکتیں ہیں وہ سائینس نے بتا دی ہیں۔مرد کے گلے سے نیچی سے نیچی آواز جو پیدا ہو سکتی ہے اس کے تموجات کی تعداد ایک سو نوے فی سیکنڈ ہے اور اونچی سے اونچی آواز کی تموجات کی تعداد چھ سو اٹھتر فی سیکنڈ ہے۔ عورت کے گلے سے نیچی سے نیچی آواز جو پیدا ہو سکتی ہے اس کی تموجات پانچ سو بہتر فی سیکنڈ اور اونچی سے اونچی تعدادِ تموجات ایک ہزار چھ سو فی سیکنڈ ہے"[1]۔ صدائے موسیقی کو نغمہ یا سُر بھی کہا جاتا ہے۔ آگے مزید وضاحت آئے گی۔

موسیقی کے عناصر ترکیبی:۔ موسیقی تغیّر پذیر زیر و بم کی آوازوں کو منظم کرنے اور ترکیب دینے کا فن ہے جس سے مختلف جذبات اور خیالات کی منظہر نغمہ سازی پیدا کی جاتی ہے۔ فنی نقطۂ نظر سے موسیقی میلوڈی، ہارمونی، زیر و بم، وقفوں اور "لے"[2] کا ایک مرکب نظام ہے۔

1۔ "معارف النغمات" ص 31

2۔ ACOUSTICS OF MUSIC.

موسیقی کے اہم عناصر جنھیں ایک دوسرے سے ممتاز کیا جاسکتا ہے مندرجہ ذیل ہیں : ـــ

(1) میلوڈی

(2) ہارمونی

(3) لَے (تال)

(4) آواز کی کیفیت

"موسیقی ایک ہیئت اجتماعی کا نام ہے۔ پس اگر چہ اس کے عناصر کو ایک دوسرے سے ممتاز کیا جاسکتا ہے، لیکن انفرادی حیثیت سے انکا وقوع تقریباً ناممکن ہے۔ موسیقی کے عناصر کی مثال خلا کے تین ابعاد سے مشابہ ہے جنھیں ممتاز تو کیا جاسکتا ہے مگر ایک دوسرے سے جُدا نہیں کیا جاسکتا"[1] سچ تو یہ ہے کہ ان میں ہر ایک کو دوسرے سے معروف کیا جاسکتا ہے۔ اِس لئے موسیقی کے عناصر پر غور کرنیکا طریقہ خود اختیاری ہے، مگر چونکہ موسیقی کے بارے میں سوچتے ہوئے اکثر لوگوں کا دھیان سُر کی طرف جاتا ہے۔ اِسی لئے موسیقی کے اساسی عنصر میلوڈی کے بارے میں سب سے پہلے جان لینا ضروری ہے۔

میلوڈی میلوڈی کے بارے میں سمجھنے سے پہلے، ہمیں اسکے مادّی ماخذ کے بارے میں جان لینا چاہئیے۔ میلوڈی کے مادی ماخذ کو تان (TONE) کہتے ہیں[2] موسیقی کی اصطلاح میں تان ایک سُریلی آواز کہلاتی ہے۔ زیادہ تکنیکی زبان میں تان کے بارے میں کہہ سکتے ہیں کہ یہ باقاعدہ ارتعاشات اور مقررہ زیر و بم (Pitch) کی آواز ہوتی ہے۔

ہم جب موسیقی کی تان کا ذکر کرتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ ان لاتعداد تدریجاتی اور امکانی آوازوں میں سے جنہیں ہمارے کان سُن سکتے ہیں موسیقی نے صرف بارہ سُروں کا انتخاب کرکے اپنے آپ کو مکمل طور پر ان میں محدود کر لیا ہے۔ یعنی موسیقی کا یہ دائرہ اختیار

1 "THE HUMANITIES"
By
Lious Dubley - Austin Faricy.

نوٹ:- یہ کتاب علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے کتب خانہ میں زیر نمبر 97520 موجود ہے حوالے کے اوراق غائب ہیں۔ دیباچہ سے معلوم ہوتا ہے کہ مذکورہ اشخاص اس کے مصنف ہیں۔

2 ـــ ایضاً ـــ

ان بارہ سُروں کے نشیب و فراز میں ہونے والے بازوقوعات تک ہی محدود ہے۔

"موسیقی میں میلوڈی سُروں کے تواتر کو کہتے ہیں جس سے ایک تفریق پذیر اکائی کی ہیت وجود میں آتی ہے اور جو بالعموم اظہاری ہوتی ہے۔ عرفِ عام میں میلوڈی کو سُروں کی ترکیب کا ایک پُرکشش نظام کہتے ہیں"۔[1] لَے کے بغیر میلوڈی کا تصور ناممکن ہے۔ میلوڈی کو بعض اوقات تغیّر پذیر زیروبم کا اسلوب مانا جاتا ہے اور لَے کو متواتر سُروں کے وقفوں کا سانچہ مانا جاتا ہے۔

میلوڈی چونکہ ہندوستانی سنگیت کا امتیازی جوہر ہے اس لئے ہندوستانی سنگیت پر بحث کرتے وقت مغربی موسیقی کے اساسی عنصر ہارمونی سے اِس کا تقابل کر کے مزید وضاحت کی جائے گی۔

ہارمونی ہارمونی دو یا دو سے زیادہ سُروں کو بیک وقت بجنے کو کہتے ہیں زیادہ باریکی کے ساتھ مغربی موسیقی میں دو یا اسے زیادہ بجنے والی آوازوں [Sonorities (chords)] اور دوسرے سُروں کے ملاپ CHORDS[2] کو حرکت دینے کو ہارمونی کہتے ہیں۔ ہارمونی کو موسیقی کے دونوں العاد یعنی عمودی اور متوازی کہتے ہیں۔ عمودی بُعد میں سُروں کے ملاپ Chords کی ترسیم اعلاد Notation اُسی عمودی مدار میں سُروں کو مقام دینے کا تقاضا کرتا ہے۔ اِسی طرح متوازی بُعد کو حرکات کا ایک کارڈ chord سے دوسرے کی طرف تعمیل یا ہارمونی کا چڑھاؤ (Harmonic Progression) بھی کہتے ہیں۔ اسی طرح ہارمونی جوڑ 'Counter Point' سے لاینحل طور پر پیوستہ ہے۔ جوڑ کو بیک وقت میلوڈیانہ سطور 'Melodic Lines' کا تفاعل کہتے ہیں۔ ہارمونی اور جوڑ موسیقی کے دو تفاعلی بُعد ہیں۔ میلوڈیانہ سطور کے بارے میں کہا جاسکتا ہے

Encyclopedia American ___ 1

2

کہ یہ ہارمونی کو اٹھان بخشتے ہیں، اسی طرح ہارمونی کے چڑھاؤ کو مستقیم حرکات کو اثر بخشنے سے متصف سمجھا جا سکتا ہے۔ مغربی موسیقی میں ابتدا سے ہی ہارمونی میں ہم آہنگی 'Consonance' اور بے آہنگی 'dissonance' کے تصور کو مرکزی اہمیت حاصل رہی ہے۔ ایک ہم آہنگ کارڈ کے بارے میں تصور کیا جاتا ہے کہ یہ ساکن ہے۔ جبکہ بے آہنگ کارڈ تناؤ اور کشمکش کی حالت میں رہتا ہے اور اسے تحلیل کی ضرورت رہتی ہے۔ یہی تناؤ اور تحلیلیت کارشتہ ابتدا سے ہی ترتیب کاروں کے لئے موسیقی کا ایک کلیدی پہلو رہ چکا ہے۔ ایک کارڈ میں تناؤ کی موصولی تعداد اس کی ذاتی خاصیت نہیں ہوتی بلکہ یہ مخصوص کارڈوں اور وقفات کے ساتھ (ان کے مروجہ نظام میں اپنی جگہ کے مطابق) منسلک ہوتی ہے۔ ایک ہی کارڈ جب موسیقی کی مختلف زمینوں کی ترتیبوں 'Compositions' میں استعمال ہوتا ہے تو اکثر اسکی افادیت، معنویت اور استعمال بھی مختلف ہوتا ہے [1]۔

ہارمونی چونکہ مغربی موسیقی کا ایک امتیازی اور اساسی عنصر ہے۔ اس لئے مغربی موسیقی کے باب میں میلوڈی کے ساتھ اسکا تقابل کرتے وقت اس پر سیر حاصل بحث کی جائے گی۔

لے

"جب تک کوئی شخص لے نہ جانتا ہو موسیقی سے ناواقفِ محض ہے"۔ ،، افلاطون ،،

"(موسیقی میں) لے مرد اور راگ عورت سے مشابہ ہے"۔ ،، فیثاغورث ،،

"لے تصویر ہے اور راگ رنگ آمیزی" ،، دونی آ ،، [2]

عرف عام میں "لے" وہ حرکت یا عمل ہے جسمیں تاکید، ضرب یا اس جیسی کسی شئے کی یکساں یا مثالی Patterned تکرار ہو۔

1 "Encyclopedia Britanica" PP 177

2 معارف النغمات - ص 101

موسیقی میں "لَے" (Rhythm) ان مسلسل یا غیر مسلسل جنبشوں (Pulses) کو کہتے ہیں جو میلوڈی یا ہارمونی کے مضبوط یا کمزور ضربوں کے وقوع سے وجود میں آتی ہیں[1]۔

تال (لَے) ایک طرح سے موسیقی کا سب سے زیادہ بنیادی اور بین الاقوامی عنصر ہے۔ ہماری شریانوں میں دوڑتا ہوا خون اور آسمان کی وسعتوں میں چکر لگاتے ہوئے تارے ایک خاص تال کے تابع ہیں۔ "لَے" نے کائنات کی ہر شے کے اسرار میں مقاول کیا ہے۔ موسیقی کے تاریخ دانوں کے مطابق ابتدائے آفرینش سے ہی انسان (اساطیری وحشی) نے جب پہلی بار جنگل میں اپنے وحشی ساتھی کو پکارنے کیلئے اپنی جنگلی آوازوں کو سُر دینے کی کوشش کی۔ اس نے اپنی قدیم لَے کا اظہار کیا۔

معارف النغمات میں "لَے" کے بارے میں درج ہے کہ جاننا چاہئیے کہ تمام اجسام کی حرکت کے متعلق یہ دریافت کیا جاسکتا ہے کہ وہ کس پیمانے پر ہے۔ اس پیمائش سے مقصود یہ ہے کہ حرکت کے مختلف درجے اور اُن کے تناسب کا اندازہ ہم کو معلوم ہوتا رہے۔ اِسی تناسب کا نام موسیقی میں "لَے" ہے۔ یونانی اپنی زبان میں "رتھم" کا لفظ استعمال کرتے تھے جو لَے کا مترادف ہے۔ ان لوگوں کا خیال تھا کہ موجودات میں کوئی شے لَے سے خالی نہیں ہے۔ حالتِ پرواز میں پرندوں کے پروں کی حرکت۔ جانوروں کے پیروں کا حالتِ رفتار میں باقاعدہ زمین پر پڑنا۔ انسان کی نبض کی حرکت، یہ تمام چیزیں ان کے نزدیک لَے میں تھیں۔

لَے کے مفہوم کو یونانیوں نے یہاں تک وسیع کر دیا تھا کہ بے جان اور غیر متحرک چیزوں کے لئے بھی تناسب کے معنوں میں لَے کا لفظ استعمال کیا کرتے تھے۔ لیکن دراصل لَے کا صحیح مصرف یہ ہے کہ جو آوازیں یکے بعد دیگرے ہمیں سنائی دیں ان کا

"Random House Dictionary" [1]

زمانہ یا فصل بتادے عام اِس سے کہ وہ آوازیں موسیقی کی ضرورتوں کیلئے گلے یا ساز سے پیدا کی جاویں یا انکو موسیقی سے کوئی تعلق نہ ہو۔ نظم کو موسیقی سے بہت کچھ تعلق ہے اور یہ مشابہت پیدا کرنے والی شئے لَے ہے۔[4]

اگرچہ لَے کو موسیقی کا پہلا عنصر بھی کہا جاتا ہے تاہم یہ متناقص طور پر ناقابلِ ادراک اور ناقابلِ یافت ہی رہ جاتی ہے کیونکہ لے محض یکساں اور کمزور ضرب ہی نہیں بلکہ نرم اور شدید تاکید والی ضربوں کے گروہوں کی تنظیم اور افتراق اور ایک دوسرے سے رَبط کے ساتھ اعداد کے شمار کا نام لَے ہے۔

لَے کے اندر تین امتیازی قابل افتراق خصوصیات کی نشاندہی کی جاسکتی ہیں پہلی اور بُنیادی خصوصیت اہتزاز Pulsation کا تواتر ہے۔ اہتزاز کسی بھی چیز کے وقتِ مقررہ میں وقوع کو کہتے ہیں اور یہ لَے کا پہلا لازمہ ہے۔ یہ جسے ہم کسی بھی چیز" کہتے ہیں ضرب ہوسکتی ہے، آواز یا حرکت ہوسکتی ہے یا کوئی ایسی چیز جسے احساس سے مدرک کیا جاسکتا ہے، لیکن اس کا وقوع وقت پر ہونا لازمی ہے۔ اہتزاز چونکہ کمال درجہ متحد النّوع ہے اِس لئے اسے سُننا بہت دشوار ہے۔ ہم ہمیشہ کیلئے گھڑیال کی آواز یعنی ٹِک نہیں سُنتے بلکہ اہتزاز کے گروہوں کی حیثیت سے سُنتے ہیں۔ اگرچہ گھڑیال کی آواز فی ذاتہٖ مکمل طور پر جُفت ہوتی ہے، ہم اسے تاکیدوں کے گروہوں میں ہی سُننے کی طرف مائل ہوتے ہیں۔ ایک غیر متبدل یا یکساں وحدت میں گروہوں کی تفریق کرنے کی چاہت اُسی عمل سے مشابہ ہے جس میں وقفوں کی جُفت سطح (جس سے ایک لائن کی تنظیم ہوتی ہے) دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

4۔ معارف النغمات۔ ص 151

اہتزاز کے ساتھ استداد کی خاص خصوصیت ہوتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ لَے کی ہر ضرب کے لئے ایک سُر مقرر ہو۔ کچھ سُر بہت سی ضربوں پر پھیلائے جاتے ہیں یا ایک ہی ضرب کو ہم بہت سے سُروں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

اگرچہ لَے کا ایک بین الاقوامی نظام ہے جو ہر موسیقی کے نظام میں تقریباً مشترک ہے تاہم ہر نظام میں لَے کا برتاؤ اور اس کا نظام اپنا ایک امتیازی وصف رکھتا ہے، اس لئے ہندوستانی اور مغربی موسیقی کے نظاموں کے ابواب میں لَے کے بُنیادی خصائص پر مزید روشنی ڈالی جائے گی۔

آواز کی کیفیت

"موسیقی فنونِ لطیفہ کی روح اور تخلیقی آرٹ کے باطن کا آہنگ ہے۔ بعض علمائے جمالیات اسے فنونِ لطیفہ کا نقطۂ عروج اور تخلیقی آرٹ کی معراج تصور کرتے ہیں اِس لئے کہ یہ ذہن کو وقت کی مضبوط زنجیروں سے آزاد* کر دیتی ہے۔ اِس کا آہنگ زمان و مکان کی قید سے آزاد ہو کر فطرت کے آہنگ سے رشتہ قایم کرتا ہے۔ آوازوں پر اسکی علامتیں فطری آوازوں سے باطنی رشتہ قایم کر کے انتہائی مجرد جمالیاتی قدروں کی تخلیق کرتی ہے"[1]

موسیقی کی قابلِ قدر تحسین کے لئے دو باتوں کا جاننا ضروری ہے؛ ایک یہ کہ فنون کے قبیلے میں اسکی حیثیت کیا ہے؟ دوم یہ کہ اس کے عمل کی حد اور نوعیت کیا ہے؟ موسیقی کوئی مختلف یا جُدا فن نہیں ہے۔ "یہ فن کے عظیم قبائل میں ایک اہم ربط کی حیثیت رکھتا ہے۔ پس اس کا ماخذ بھی دوسرے فنون کے

---

* آزاد کی جگہ ماورا لکھنا بہتر ہے۔

1 "تخلیقی آرٹ کے باطن کا آہنگ" از، پروفیسر شکیل الرحمان (ہندوستانی جمالیات کی روشنی میں) ص ۶، شیرازہ، جلد نمبر

ماخذ میں دیکھے جانے کا متقاضی ہے۔ اِس کے مثالی عوامل بھی وہی ہیں جو دوسرے فنون کے ہیں"۔ 1

فن کو بالعموم وہ جادو کہا جاتا ہے جس کے ذریعے سے انسان نے حسن پر حسن کے اسرار منکشف کرتا ہے۔ فن کا "حسن" سے ازلی ربط ہے۔ یہ ربط حسنِ فطرت اور حسنِ فن کے مابین مماثلت کی طرف انسانی ذہن کو لے جانے سے پیدا ہوتا ہے۔ فطرت کا حسن بہرحال طبیعی حقیقتوں کا نتیجہ ہے اور اس حسن کا اپنے مادی وجود کے ساتھ ایک ناقابلِ تنسیخ رشتہ ہے۔ دوسری طرف فن کے محاسن داخلی ذہن کیلئے مرجع اور موصول ہوتے ہیں اور ذہن کی بیداری میں موجود ہوتے ہیں۔ یہ حسن طبیعی حقائق یا خالص فطرت کی رسائی سے دور ہوتا ہے اور ان میں سمایا یا بھرپور اظہار نہیں پاتا۔ اِس لئے فن اپنے اندر سچائی اور انکشاف پانے کی کوشش کرتا ہے۔ پس اسطرح یہ مادی دنیا کو مثالی دنیا میں تبدیل کرنے کی سعی کرتا ہے۔ "موسیقی چونکہ سب فنون کے مقابلے میں کم مادی ہوتی ہے اور آسانی سے اِس لحاظ سے باقی چیزوں پر قابو پاتی ہے اِس لئے سب فنون کا فن 'ART OF ARTS' کہا جاتا ہے۔ 2

تاہم موسیقی کُلی طور پر اپنا راستہ منتخب کرنے میں آزاد یا خود مختار نہیں ہے۔ اسے بہرحال اپنے اظہار کیلئے آواز کو استعمال کرنا ضروری ہے۔ اِس لئے اِسے ایک خالص فن کی حیثیت سے اپنا عملِ کمال دکھانے کیلئے پہلے موسیقیانہ آوازوں کے اصول پر کاربند ہونا چاہئیے۔ موسیقی کو اپنے شدید اصولوں کی بناء پر سائنس کہا جاتا ہے اور فطرت کے لحاظ سے یہ ایک فن ہے، پس اس کی حیثیت دوہری ہے۔

1 HINDUSTANI MUSIC — An outline of it's Physics and Aesthetics"
By
G. H. RANADE (II EDITION)
Aryabushan Press — Poona — 1951 — PP 25

(2) ـــــ ایضاً ـــــ ص 26

سائنس کی حیثیت سے اسے کچھ اصولوں کے تابع رہنا ہے جبکہ بحیثیت فن یہ اپنے لئے ہیت اور اصول خود ہی تشکیل کرتی ہے جس کا مقصد ان کی جمالیاتی جبلتوں کو براہِ راست اپیل کرنا اور اس کے جذبات کو آسودگی بخشنا ہے۔ سچی موسیقی اِن دونوں پہلوؤں میں سے کسی ایک سے بھی صرفِ نظر نہیں کر سکتی، کیونکہ یہ ناقابلِ تقسیم ہیں۔ جمالیاتی اپیل کے بغیر موسیقی ایک بے معنیٰ شے ہے جب یہ پہلو سائنسی بنیادوں پر اپنی مکمل ہیت میں نہ ہو۔ پس موسیقی میں فنّی اور جذباتی قدر و قیمت پیدا کرنے والے عوامل موسیقی کی جمالیات کی تخلیق کرتے ہیں۔ ایسی قدریں اکثر مادّی اصولوں میں توسیع اور کبھی کبھی ان سے دانستہ انحراف سے پیدا کر لی جاتی ہیں۔" انحراف کی وجہ یہ ہے کہ شدید طبیعاتی ساخت کے ساتھ خوبصورتی ' Beauty ' کی مادی اکائی ایک محدود اکائی ہوتی ہے اور یہ جلد ہی فن کے بلند ترین سپرٹ کے ساتھ اپنا معیار قائم نہیں کر سکتی۔ اِس لئے فن مادّی ہیت کے ہتھیار شکستہ کر کے اپنے آپ کو اسکی زنجیروں سے آزاد کرتا ہے۔ اپنے آپ کو پھر سے جنم دیتا ہے، تابندہ بناتا ہے، اور احیاء کی تابندگی سے روشناس ہوتا ہے۔ مگر یہ سب محض طبیعاتی اصولوں سے اندھی مقابلہ آرائی سے نہیں ہوتا، بلکہ اُس سپرٹ کے تسلسل کے طور پر جس کیلئے یہ اصول مرتب ہوئے ہیں۔"[1] پس موسیقی کے کسی بھی نظام اور اظہاری ہیتوں کی مختلف تیکنیکوں کو سمجھنے کیلئے ان اصولوں کا ابتداء میں ہی سمجھنا ضروری ہے۔

سب سے پہلے یہ کہا جا سکتا ہے کہ آواز موسیقی کیلئے اظہار یا ترسیل کا ذریعہ ہے۔ سُریلی آواز (Musical voice) سماعت پر خوشگوار اثر ڈالتی ہے، جب کہ شور (noise) بالکل بے سُرا ہوتا ہے۔ موسیقی کے ایک ٹکڑے کو نہایت

1۔ "Hindustani Music" By "Rande" PP-26

سنجیدگی سے سننے میں بھی کوئی تبدیلی یا اختلاف محسوس نہیں ہوتا کیونکہ یہاں احساس مکمل طور پر مسلسل اور متحد ہوتا ہے۔

دوسری طرف "شور" تیز، غیر مسلسل اور باری باری پذیر ہونے والی محسوس کن آوازوں کی بہت سی اقسام کا نتیجہ ہے۔ یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ شور ایسی آواز ہے جسے سامع ناپسند کرتا ہے۔ یہ شور کے بارے میں ایک تشویش کن موضوعی تعریف ہے کیونکہ شور اپنے طبیعاتی معنوں میں واقعی موسیقی کے سُروں سے مختلف ہوتا ہے، لیکن جہاں تک موسیقی کی تعریف کا تعلق ہے یہ اس قدر بھی معروضی نہیں ہونی چاہئیے، یعنی موسیقی کی یہ تعریف کہ: موسیقی ایک سُر ہے جو اگرچہ کسی راگ میں شامل کرنے کے قابل بھی نہ ہو یا جو کسی میلوڈک اسلوب سے خارج ہو، یا وہ سُر جسے غلط طریقے سے گایا بجایا جائے ـــــ یا وہ سُر جس کو سننے والے بے سُرا محسوس کریں کیونکہ بہترین موسیقی بھی جبر و استبداد بن جاتی ہے جب اسے سننے والے اس کی طرف مائل و راغب نہ ہوں ـــــ پھر ایک بار ہمیں ایسی آواز کا سامنا ہو سکتا ہے جو ان دونوں نوعیتوں کا مرکب ہوگی۔ اس کی مثال یوں پیش کی گئی ہے :-

ایک کھینچے ہوئے تار سے مکمل طور پر موسیقی کی آواز پیدا ہوتی ہے جبکہ وائلن بجانے والا ایک نو آموز تار کو گھسیٹنے سے بھدّی آواز پیدا کرتا ہے اور اس طرح سُر کی خصوصیت کو زائل کر دیتا ہے۔ پس ایسی آواز ایک ایسا ہی مرکب ہے جس میں شور کا عنصر زیادہ بھاری نظر آتا ہے۔[1]

انسانی آواز ان دونوں میں سے ایک آواز پیدا کر سکتی ہے۔ یہ آواز گاتے وقت

1 "Hindustanic Music" "By" Ranade - PP.27

ایک مستقل سُر ہوتی ہے جو بالکل یکساں رہتی ہے اور جو نہ گرتی ہے، نہ چڑھتی۔ تاہم پڑھتے اور گفتگو کرتے وقت اس کا زیرو بم مستقلاً بدلتا ہے۔ ایک ایسی تقریر جو ان تبدیلیوں سے خالی ہوتی ہے یک سُری بن جاتی ہے۔

موسیقی کی ساری آوازیں' انکا ماخذ جو بھی ہوں تین اوصاف کی بنا پر ممیّز ہو سکتی ہیں۔ وہ اوصاف یہ ہیں:۔

1۔ آواز کی اونچائی یا شدت ۔

2۔ زیرو بم ۔

3۔ مخصوص کوالٹی یا آواز کی کیفیت میں اختلاف[1]

آواز کی اونچائی کا انحصار اس کو پیدا کرنے والی کم یا زیادہ قوت پر ہے۔ مثال کے طور پر زیادہ تنے ہوئے تار کا سُر کم تنے ہوئے تار کے سُر سے اونچا ہوگا۔ علیٰ ھذا القیاس ایک تنے ہوئے تار کا سُر رفتہ رفتہ اونچائی کے زینوں سے اترتا ہے اور بالآخر بیک وقت ختم ہو جاتا ہے۔ ایسی ساری صورتوں میں آواز کی اونچائی طول و عرض پر منحصر ہوتی ہے جس کا انحصار آواز پیدا کرنے والی قوت پر ہوتا ہے دوسرا یہ اس میڈیم کی نوعیت اور ٹھوس پن پر منحصر ہوتی ہے جو آواز کی ترسیل کرتا ہے ۔

آخر پر آواز کی اونچائی' آواز پیدا کرنے والی شے ' body ' اور سامع کے درمیان مسافت پر بھی منحصر ہوتی ہے۔

زیروبم:۔ موسیقی کے سُروں کی دوسری خصوصیت اس کا زیرو بم ہے۔ زیرو بم کا انحصار آواز پیدا کرنے والی شے (Sounding body) کے فی سیکنڈ

[1] "Introduction To The Psychology Of Music" By. G. Revesz- (Translated from Germany by C. G. C de Courcy— Longman, Gremand Co- LONDON - New York - Toronto- 1953 - PP- 55

تموّجات کی تعداد پر ہوتا ہے۔ زیرو بم میں ارتعاش کے عرض کا دخل نہیں ہوتا۔ موسیقی کے سُر کا زیروبم صریحًا پنڈولم کے ارتعاشات کی تعداد کے مثل ہوتا ہے۔ بلا لحاظ اس کے کہ اِس عرض میں بتدریج کمی واقع ہو جاتی ہے۔

دیکھا گیا ہے کہ گوشِ انسانی ایک سکنڈ میں (اندازاً) بیس سے اڑتیس ہزار کے سُرعت (Frequency) کی آوازیں حاصل کر سکتا ہے۔ کم سے کم حد سب کے لئے اکثر یکساں ہے، مگر زیادہ سے زیادہ (سننے کی قوّت) کی حد فرد سے فرد تک بہت حد تک مختلف بھی ہو سکتی ہے۔ سننے کی قوّت بُوڑھاپے میں کمزور ہو جاتی ہے، تاہم کم سے کم بیس سے لیکر زیادہ سے زیادہ اڑتیس ہزار کی حدود میں آنے والے تمام سُر موسیقی میں شامل نہیں ہوتے۔[1]

موسیقی کے تخمینی اثر کے لئے بھی یہ بات دیکھی گئی ہے کہ ایک سُر کے اندر ایک سکنڈ میں تیس ارتعاشات ہونے چاہئیے[2] اگرچہ موسیقی کے آلات Instruments کو اس قابل بنایا جاتا ہے کہ وہ اِن حدود کے درمیان کوئی بھی سُر بجا سکتے ہیں، پھر بھی لحانی موسیقی کے لئے یہ حدود کم کئے جاتے ہیں۔ تاہم ایک بہترین اور مشاق مغنی تینوں سپتکوں میں سر بجا سکتا ہے۔

جب ایک کسا ہوا تار مسلسل تناؤ میں رہتا ہے، زیروبم معکوس طور پر اختلاف کرتا ہے جیسے کہ ارتعاشی لمبائی اختلاف کرتی ہے۔ پس اگر لمبائی مساوی ہے زیرو بم دوگنا ہوگا۔[3] اگر لمبائی 1/3 بنائی گئی ہے تو زیرو بم اس سے تین گنا زیادہ ہوگا۔[3] علی ہذالقیاس یہ بات بھی ہے کہ ایک تار ہی بحیثیتِ کل ارتعاش نہیں کرتا، اِس کے

1۔ "Hindustani Music" by- Ranade- PP 30

2۔ زیادہ سے زیادہ حد چار سَو ہے۔

3۔ "Hindustani Music" by-Ranade- PP 30

ساتھ ضمنی ارتعاشات کی بہت سی کیفیتیں بھی ہوتی ہیں۔ اس لئے تار سے خارج شدہ سُر پیچیدہ سُر ہے اور اسکی تکمیل بہت سے خالص سُروں اور پرتوں سے ہوتی ہے۔ یہ خالص سُر اور پرتیں بنیادی یا پست ترین تان کا ہم آہنگ بالائی حصہ ہوتا ہے۔ بالائی حصے کے کسی بھی سُر غالب نظر آنے کا انحصار اس بات پر ہے کہ کب کہاں اور کس قوت کے ساتھ تار پر ضرب لگائی گئی ہے۔

کیفیتِ آواز:- یہ ایک قابلِ ذکر حقیقت ہے کہ ہر فن میں ایک عنصر ایسا ہوتا ہے جو اس کے لئے نفس، میڈیم یا لازمہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ موسیقی میں یہ عنصر کیفیتِ آواز یا تان رنگینی (Tone colour) کہلاتا ہے۔ موسیقی کے کسی بھی ٹکڑے کی کیفیتِ آواز اس کو پیدا کرنے والے آلات کا کسب ہوتا ہے اور موسیقی پیدا کرنے والے آلات اس کے میڈیم ہوتے ہیں۔ تاہم آلات کو بحیثیت میڈیم اور کیفیتِ آواز کو بنوعیت عنصر اس طرح سے متفرق کیا جا سکتا ہے:-

میڈیم کے بارے میں یہ خیال کیا گیا ہے کہ یہ ایک مادی وسیلہ ہے اور اس میں جمالیاتی مفاہیم مفقود ہوتے ہیں۔ دوسری طرف عنصر پر بحث کرتے وقت اس طرف دھیان نہیں دینا چاہیئے کہ آواز کس طرح پیدا کی گئی ہے بلکہ اس کے فنی تأثر پر غور کرنا چاہیئے[1]

کیفیتِ آواز کا انحصار ارتعاش کی نوعیت پر ہوتا ہے اور اسے بالائی اجزاء کا موصوفی غلبہ اپنے زیر اثر رکھتا ہے۔[2]

1. "The Humanities" — PP-332
2. "Acoustics of Music — PP-12

موسیقی کے مختلف آلوں سے پیدا شدہ سُروں کی خصوصیت یکساں نہیں ہوتی ۔ جس طرح موسیقی کے آلات اپنی ساخت، ہیت اور مادّے میں ایک دوسرے سے بڑی حد تک مختلف ہوتے ہیں اور جس طرح یہ بجانے کے طریقوں میں ایک دوسرے سے اختلاف کرتے ہیں اسی طرح ان بالائی اجزاء کی تعداد میں ایک مطابقتی تغیّر و تبدّل ہوتا ہے، نہ صرف یہی بلکہ ان کے غلبہ کے درجات میں بھی اختلاف ہوتا ہے ۔

یہ بات بھی ہے کہ صرف تار والے آلات کے سُر ہی زائد تالوں "over tones" سے معمور ہوتے ہیں جو بنیادی (سُر) کے حقیقی ہارمونک بالائی اجزاء ہوتے ہیں ۔ بے تار آلات میں یہ بات نہیں ہوتی ۔ اس حقیقت کی بناء پر دوسرے آلات (جو تار والے ہوتے ہیں) کے سُر اپنی خصوصیات کی وجہ سے دوسرے آلات (بغیر تار کے) کے سُروں سے زیادہ امیر اور زرخیز ہوتے ہیں ۔ اسی لئے موسیقی میں تار والے آلات کو ترجیح دی جاتی ہے ۔

موسیقی کے سُر کی تشخیص کرنے کیلئے انسانی گوش ایک خاص میکانکی طریقے سے ردّ عمل کرتا ہے۔ کان نہ صرف ابتدائی سُر سنتا ہے بلکہ اس کے ہارمونک بالائی اجزاء میں سے کچھ سنتا ہے۔ علاوہ ازیں اتّصالی سُر کان کے اندر ہی ہیت پاتے ہیں اگرچہ وہ ابتداء میں ایسے نہیں ہوتے۔ یہ اتّصالی سُر سماعی آہنگیوں (Harmonics) کے ساتھ مل کر موسیقی کی خصوصیت کو بہت حد تک تبدیل کرتے ہیں ۔

موسیقی میں دُو سُروں کا امتیاز و اختلاف ان کے درمیان وقفہ یا ان کے باہمی ربط سے کیا جاتا ہے ۔ وقفہ ان دُو سُروں کے درمیان ارتعاشات کی تعداد کا اوسط ہوتا ہے ۔ یہ ایک عام [illegible] تجربہ ہے کہ کچھ وقفے اثر میں ہم آہنگ اور کچھ بے آہنگ (Consonant and disonant) ہوتے ہیں۔ دوسروں کے درمیان بے آہنگی کی وجہ ضربوں Beats کا پیدا ہونا ہے[1]

1. "Hindustani Music" by- Renade - PP.32.

مختلف سُرعتوں "Frequencies" کے دوسُر ایک میڈیم میں خلل، سوزش یا آواز کی لہریں پیدا کرتے ہیں، اس طرح سے کہ کسی وقت یہ لہریں ایک دوسرے سے مفاہمت بڑھاتی ہیں اور کبھی ایکدوسرے سے اختلاف کرتی ہیں اور ماحصل خلل ایک ناہمواری سے معمور ہوتی ہے، اس عمل سے تبادل ضربوں کو جگہ ملتی ہے یا ایک اہتزازی (Throbing) پیدا ہوتا ہے۔[1] دو سُروں کی دی ہوئی ضربوں کی تعداد ان کی سُرعتوں کے درمیان فاصلے کے برابر ہوتی ہے۔

بہت کم رفتار ضربیں بہت ناخوشگوار نہیں ہوتی ہیں، لیکن جیسے ہی ضربوں کی سُرعت بڑھتی ہے ناخوشگواری بھی بڑھتی ہے جب تک کہ یہ نقطۂ عروج کو پہنچتی ہے۔ اگر ضربوں کی تعداد مزید بڑھتی ہے تو ناخوشگواری بتدریج کم ہو جاتی ہے۔ معیاری اور تیز رفتار ضربیں خود ہی ایک نئے یا ثانوی سُر کا احساس پیدا کرتے ہیں۔

وہ احاطہ جس پر ضربوں کی وجہ سے بے آہنگی پھیل جاتی ہے۔ مختلف سُرعتوں کی وجہ سے مختلف ہوتی ہے۔ یہ نچلے سپتک میں کم ہوتی ہے اور بالائی سپتکوں کے ساتھ بڑھ جاتی ہے۔ تاہم سائینس دانوں نے بہت سی بے آہنگوں کی تعداد اقدار میں ایک اچھے خاصے اختلاف کا پتہ لگایا ہے۔ تاہم معلوم ہوتا ہے کہ جب وقفہ بجتے ہوئے سُروں کے درمیان ایک شرتی (Semitone)* کے برابر ہوتا ہے، بے آہنگی زیادہ سے زیادہ بڑھ جاتی ہے اور جب وقفہ بڑھتا ہے ہم آہنگی کم ہو جاتی ہے، بالآخر جب تقریباً ایک خورد تیسرے (minor third)** کے برابر وقفہ رہ جاتا ہے۔

*۔ ہندوستانی موسیقی کے باب میں "شرتی" کی تفصیل آئے گی

**۔ مغربی موسیقی کے باب میں تفصیل آئے گی۔

1 "Hindustani Music" PP.

ہم جانتے ہیں کہ تار سے چھیڑا ہوا سُر پیچیدہ (Complex)* ہوتا ہے اور صدر سُر کے علاوہ اِس کے ہارمونک بالائی اجزاء کا بھی متحمل ہوتا ہے۔ یہ اجزاء 'Particles' مکمل طور پر صدر میں امتزاج کرتے ہیں اور دیکھا گیا ہے کہ یہ صدر سُر کے تعین سادہ اور معیّن اوسطوں کے بھی متحمل ہوتے ہیں۔ پس صدر سُر سے آغاز کر کے ہارمونک بالائی اجزاء کے متواتر تعدادوں کی شرعت کے اوسط کا سلسلہ یوں پیش کیا جا سکتا ہے " 1:2:3:4:5:6:7

یہاں ہمیں وہ کلید مل جاتی ہے جس سے ہم ساتھ ساتھ بجتے ہوئے دو سُروں کی ہم آہنگی اور بے آہنگی کے کردار کا تعین کر سکتے ہیں [1]

اِس لئے اگر دو سُروں کے مابین 2:3، 1:2 وغیرہ جیسی سادہ اوسط ہو تو کوئی ضرب پیدا نہیں ہو گی اور اگر بالفرض محال ضربیں پیدا ہو بھی گئیں تو یہ صدر سُر میں امتزاج کر کے اس کی ماہیت میں اضافہ کر لیں گی [1] ایسی استثنائی صورت کو ہم آہنگی کہتے ہیں۔ تاہم ہم آہنگی کے درجات بھی ہیں اور یہ درجات سُروں کے مابین ہارمونک ربط کے درجہ کے مطابق ہوتے ہیں۔

کیونکہ ہندوستانی موسیقی کا نظام بلاواسطہ طور پر یورپی موسیقی کے کسی بھی کارڈ سسٹم کا استعمال نہیں کرتا اس لئے زیادہ تفصیل کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔

—— * ——

*۔ پیچ در پیچ، مختلف الاجزاء۔

"Hindustani Music" PP- [1]

موسیقی کی اہمیت و افادیت

موسیقی کی اہمیت اور افادیت کے بارے میں قدیم نظریہ سازوں نے نہایت ہی عامیانہ اور غیر منطقی باتیں بیان کی ہیں۔ مثلاً یہ کہ فن موسیقی کو حکیموں نے اپنی حکمت سے نکالا اور مثل دوسری صنعتوں[1] کے اپنے اشغال و اعمال میں بحسبِ اغراض مختلفہ استعمال کرتے رہے۔ بہت سے اسباب کے ایک سبب اس صنعت کے ایجاد و اختراع کا کتب موسیقی میں یہ لکھا ہے کہ یہ لوگ نجوم سماوی کو ذی روح مدرک اور اس عالم میں متصرف مؤثر مانتے اور جو تغیرات و حوادث مثل سعادت و نحوست و وبا و طاعون و فتح و شکست و غلبۂ دشمن و اسیری و رہائی وغیرہ ان پر وارد ہوتے ہیں، ان سب کو ستاروں کے غضب و رحم پر محمول کرتے تھے۔ یہ اعتقاد جب ان کے دلوں میں راسخ ہو گیا تو انہیں ایک حیلہ کی ضرورت محسوس ہوئی جو بُرے وقت میں ان کے نجات کا وسیلہ اور اچھے وقت میں فرحت و سرور کا ذریعہ ہو، چنانچہ[2] (زیادہ وضاحت کے بغیر) موسیقی کو ذریعۂ فرحت و سرور بنایا گیا۔" اس کے علاوہ جنگ و شجاعت کو ہیجان میں لانے کیلئے یہ فن کام میں لایا گیا" اور ـــــ "عبادات، جنگ، غم اور خوشی کی حالت کے ماسوا ہم دیکھتے ہیں کہ یہ صنعت اور بھی بہت کاموں میں دخل پا گئی" ـــــ مثلاً ـــــ "حدی، گھوڑے، بکری اور بیل کو پانی پلانے کے وقت سیٹی بجانا انکو پانی کی جانب متوجہ کر دیتا ہے ـــــ اگلے گھوسی دودھ دوہتے وقت ایک خاص راگ کا استعمال کرتے تھے جسے شریر سے شریر جانور رام ہو جاتا تھا اور خاموشی سے دودھ لینے دیتا تھا۔ چڑی مار اور شکاری ہرن سے وحشی جانور اور تیتر

---

1 موسیقی کو صنعت کا درجہ افلاطون نے دیا تھا۔

2 معارف النغمات۔ ص 4 دیباچہ

کسی بیوقوف چڑیا کو تاریک شب میں گنگنا کر ایسا ست کر دیتے تھے کہ اُنکا گرفتار کرنا آسان ہوجاتا تھا۔ بازیگر بندروں اور سانپوں اور ریچھوں کو موسیقی کے جال میں پھنسا لیتے تھے۔ ڈوکیوں جاؤ عورتیں روتے اور مچلتے ہوئے بچے کو لوری دے کے سُلا دیتی ہیں''[1] ـــ یہ تو یہ موسیقی کی افادیت کے بارے صاحبِ کاشف الحقائق نے ایک عجیب وغریب واقعہ نقل کیا ہے کہ ایک بوڑھے گوئیے نے ساری رات سارنگی بجاکر بھیڑیوں کو محو وسہو کرکے جان کی نجات پائی۔[2]

موسیقی کی اہمیت کے بارے میں مذکورہ بالا باتیں ایک پسماندہ سماج[3] کے ذہن کے غیر معروضی نظریات کا نتیجہ ہیں۔ موسیقی فرحت وسرور کا ایک ذریعہ ہوسکتی ہے مگر اس وجۂ فرحت وسرور کو اتنے آسان الفاظ میں بیان نہیں کیا جاسکتا۔ موسیقی دیوتاؤں کو خوش کرنے یا عبادت میں انہماک لانے کا ذریعہ ہوسکتی ہے (یہ اہلِ ہنود کا تصور ہے) مگر اس طرح موسیقی کی اساسی حیثیت مشکوک ہو جاتی ہے۔ جاری'' دودھ دوہتے وقت ایک خاص راگ استعمال کرنا، جانوروں کو پانی کی طرف راغب کرنے کیلئے سیٹی بجانا، یا بوقتِ شکار آوازیں نکالنا' یہ سب باتیں موسیقی کے فن کے متعلق سطحی معلومات کا نتیجہ ہیں۔ سائنس، فلسفہ، نفسیات اور دیگر علوم ابھی آدم کی ہیئتِ اجتماعی کے تسخیرِ کُل میں ناکام ہیں، جانوروں کی تو بات ہی نہیں۔

موسیقی کے بارے میں سب سے پہلے افلاطون نے غلط فہمیاں پیدا کی ہیں۔ موسیقی کی افادیت کے بارے میں اس کے نظریات گمراہ کن ہیں۔ اصل میں اُس کے پیشِ نظر ایک صالح سماج کا خاکہ تھا جسمیں رنگ بھرتے بھرتے وہ موسیقی اور دیگر فنون کی اساسی اہمیت بھول گیا۔ مثلاً وہ یہ کہتا ہے کہ انسان اپنی ضروری احتیاجات کی تسکین پر قانع نہیں ہوتا، نفیس اور لطیف چیزیں بھی مانگتا ہے۔ نقاشی، شعر، موسیقی سب اسکی ضروریات بن جاتے ہیں''[4] موسیقی کو نفیس اور لطیف جُز ماننے کے بعد بھی وہ ریاست میں موسیقی کو یہ درجہ دیتا ہے کہ ''موسیقی

1۔ ''معارف النغمات'' ص 4-5، دیباچہ

2۔ کاشف الحقائق، از سید امداد اثر ترجمہ ڈاکٹر وہاب اشرفی
ترقی اردو بیورو نئی دہلی 1982ء۔ جے کے آفسیٹ پرنٹرز دہلی۔ ص 58

3۔ ایشیائی سماج جسمیں جدید مغربی علوم بہت بعد میں داخل ہوگئے

4۔ ''ریاست'' از افلاطون، مقدمہ ص 12۔ مترجم ذاکر حسین ساہتیہ اکادمی
ایڈیشن 1967ء، دوسری بار 1983ء ـــ مطبوعہ تاج پرنٹرز ـــ نئی دہلی

میں بھی ریاست کا یہ کام ہے کہ مختلف راگ راگنیوں میں بتلائے کہ کس کی اجازت ہے، کس کی نہیں۔ مختلف آلاتِ موسیقی میں سے کن کا استعمال جائز ہے کن کا ناجائز۔ ریاست کا فرض ہے کہ تعلیم کے اس ذریعے[1] کو بھی اخلاقی مقصد کا تابع کرے جس کا حصول مطلوب ہے اور موسیقی کو سادہ بنا کر روح کی سادگی اور یگانت کے قیام و بقا کی سبیل کرے۔ بقولِ ذاکر حسین" عجیب ستم ظریفی ہے کہ دنیا کے سب سے بڑے ادیب کے ہاتھوں جس کی ہر سطر سے شعریت ٹپکتی ہے، جو اپنی تصانیف اور اپنی زندگی میں آرٹ کا مظہر معلوم ہوتا ہے، ادب، موسیقی اور آرٹ کی آزادی سلب کرنے کی ایسی تجویزیں تیار ہوں"۔[2]

افلاطون کے بعد سب سے موثر نظریہ ساز ارسطو گزرا ہے۔ ارسطو نے جہاں اپنے استادِ گرامی افلاطون کے بیشتر نظریوں کی تردید و تطہیر کی وہاں اس نے فن کی آزادی برقرار رکھنے پر بھی زور دیا۔ مگر چونکہ فنون کے بارے میں بحث کرتے وقت اس کے بیشتر دلائل "المیہ" پر مرکوز ہوتے ہیں اس لئے فنون بالخصوص موسیقی کی اہمیت کے بارے میں ہمیں ارسطو کے عہد سے بہت آگے جانے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

موسیقی کی اہمیت کے بارے میں بیان کرنے سے پہلے ضرورت اس بات کی ہے کہ اوّل نقدِ فن کے بارے میں جاریہ نظریات کی بحث کی جائے اور پھر موسیقی کا فنون میں درجہ تعیّن کر کے اس کی افادیت پر مشروطی نظریات پر بحث کی جائے۔ مغرب میں کلاسیکی قدامت کا اثر بہت دیر تک کارفرما رہا ہے۔ کم از کم رومانی تحریک تک مغربی علوم نے روم اور یونان کے کلاسیکی ماضی کے پسِ منظر سے ہی استفادہ کیا ہے۔ اگرچہ ذوق اور اسلوب کی شدّت نے نئی تحریکوں کو جنم دیا تاہم یورپی فنون کی تنقید کے ابتدائی ادوار میں کلاسیکی قدامت کے خدوخال تکرار کے ساتھ نمایاں ہوتے رہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ کلاسیکی نظریہ سازوں کے نظریات

1۔ "ریاست" میں پیش کردہ نظامِ تعلیم میں ورزش اور موسیقی نصاب میں درج تھے۔

2۔ "ریاست" مقدمہ ص 17۔

مختلف ادوار میں مختلف علوم کی دریافت اور ایجادات کے ساتھ ساتھ بدلتے رہے۔

کارولنجانی* Carolingian عہد کے کلاسیکی نشاۃ الثانیہ میں بھی روم کے تیسری اور چوتھی صدی کے استخراجات کی طرف نظر دوڑائی گئی ہے جنکو بزنطینی★ یا کرسچن ماڈلوں میں بالواسطہ طور پر دیکھا گیا ہے[1]۔ نشاۃ الثانیہ کے لئے ایک زندہ تحریک بننے کے باعث قدامت پرستی کا رجحان علمی اصولوں میں بھی سختی کے ساتھ داخل ہوگیا، جس کی بنا پر معاصر فن کاروں پر بھی قدیم ماڈلوں کو ماثر کیا گیا اور اسی رجحان کے پیش نظر فن میں حتمی تکمیل اور جمالِ فطرت کو ظاہر کرنے کے معیار بھی قایم کئے گئے۔ یہ اصول پرستانہ کلاسیکیت فرانس کے عظیم نو کلاسیکی ناقد A.c.Quatremere de Quincy کے ہاتھوں عروج کو پہنچی جس نے یہ نظریہ پیش کیا کہ فنون کی حتمی تکمیلیت، دیکھی ہوئی چیزوں کی بازیافت میں نہیں کیونکہ ان کی تکمیلیت ہمیشہ مشکوک رہتی ہے۔ بلکہ فنون کی تکمیلیت اس خیالی جمالی فطرت میں ہے جو فطرت کے اندر حسن حقیقی کے اصولوں کے عین مطابق ہو[2]۔ اس نے بھی یونانی نظریات اور اصولوں کو مقدم سمجھا تھا۔

اس کے باوجود نو کلاسیکی نظریہ سازوں نے اپنے پیشرو نظریہ سازوں کی طرح کلاسیکی آرٹ کے حقائق کے (ان کے اپنے) انفرادی اور یکطرفہ مشاہدات عاید کئے[3] اور بہت اندھا دھند انداز میں ان نظریات کو رواج دیا۔

یہ سب فن کی تاریخ کا ایک پس منظر تھا۔ ہمارا تعلق فن کی جمالیات سے ہے کیونکہ موسیقی کی حقیقی قدر اس کی جمالیاتی اساس[4] میں موجود ہے۔

جمالیاتی نظریات میں قدامت پرستی کا رجحان بہت حد تک غالب

Carolingian: of or pertaining to the Frankish dynasty that reigned * in France AD 751-987, and in Germany till A.D 911 (R.H).

★ - بزنطینی عہد جس میں قاموسی اور فاضلانہ تبحر عمل پائی جاتی ہے۔ لیکن ارجنٹی اور زور کی کمی ہے۔ یہ قدیم یونانی ادب اور علم کا بہترین مظہر ہے (ف۔ ا۔ ل)

1 - "Aesthetics And Art Theory" by Harold Osborne, Longman, Green and Ltd. London and Harlow 1968. (PP-3)

2 - ایضاً - ص 4

3 - ایضاً - ص 4

4 - جمالیات کے فلسفہ کو انگریزی میں (Aestheticism) کہتے ہیں۔ جس کے معنی جمالیاتیت، جمال پرستی ہے۔

- Contd -

رہا ہے۔ چنانچہ Harold osborne نے لکھا ہے:۔

The language we use, the categories by which we seek to express ourselves to ourselves and to others, the conceptual framwork which gives practical direction to our commerce with the arts, are all descended from antiquity untill the Romantic Period introduced such new notions as self-expression, creative originality, the value of fictional imagination and so on — all of which are now in the melting pot — There was hardly an idea in aesthetics which had not been taken over from Greek and Roman antiquity.

(Aesthetics & Art Theory - PP. 5)

دورِ جدید میں جمالیاتی تجربہ کی نسبتاً اچانک توسیع کے ساتھ جب کہ دنیا کا فن ہر شخص کی حدِ بصیرت میں لایا گیا ہے اور ہمارے جمالیاتی آفاق 'Horizon' سُرعت سے وسیع ہو گئے ہیں۔ ہمیں اشد ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم اپنے تصوری تنقیدی مواد کو وسعت دے کر ان پر نظرِ ثانی کریں۔ اس امر کیلئے ہمیں اپنے تصورات میں مضمرات خیالات کے پس منظر کو مدرک کرنا چاہیئے۔
جمالیاتی تنقید کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے اس بات کا ذکر ازبسکہ ضروری ہے

بقیہ حاشیہ ص

اس نظریہ کی اساس اصول جمال پرستی پر ہے۔ یہی اصول جمال خیر یا حق کے اصولوں کے ماخذ ہیں۔ اس نظریہ میں فنی اور جمالیاتی خود اختیاری کی حمایت کی جاتی ہے۔ جمالیاتی تجربوں پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جاتا ہے اور ان کی پرستش کی جاتی ہے۔ اس میں تلاشِ حُسن خصوصاً فنونِ لطیفہ میں کی جاتی ہے اور دوسری انسانی سرگرمیوں اور دلچسپیوں سے کنارہ کشی کی جاتی ہے۔
اس لفظ کا اطلاق اس انگریزی ادبی تحریک پر ہوتا ہے جو انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں ہوئی تھی۔ اس تحریک کی جڑیں اس حُسن پرستی میں جو KEATS اور PRE.RAPHAELITS فن کاروں نے سکھائی تھیں۔ جمالیات کے پیغمبر oscar wilde نے اپنے استاد Walter Peter سے یہ نکتہ سیکھ

— Contd —

کہ فن کی تنقید میں قدیم نظریات سے لئے گئے چند خیالات مثلاً ہم آہنگی (Harmony)، ترتیب Composition، تناسب Proportion، شستگی Concinnity وغیرہ ــــــــ کی فن تنقید میں بہت کم عملی مناسبت ہے۔

اگر ہم یورپی سماجی تاریخ کا ایک غیر جانب دارانہ مجمل جائزہ لیں تو فنون لطیفہ سے دلچسپی یا وجۂ ذوق کے تین درجات کا پتہ چلتا ہے۔ جو سماجی عمل، رواج اور ذوق کے تغیرات سے پیدا ہوئے ہیں۔ ان میں ہر ایک نظریے کی آب یاری کے لئے فن کے ناقدوں کا ایک امتیازی گروپ منسلک تھا اور ان کا تنقیدی معیار بھی مخصوص تھا اگرچہ تاریخ کے لحاظ سے یہ معیارِ نقد مکمل طور پر بلا شرکت غیرے یا سخت گیری کے لحاظ سے مختلف نہ تھے بلکہ یہاں بھی تفاعل Interaction کا عمل تھا اور یہ بیک وقت یا کسی وقت، متناقص طور پر فرض کئے گئے ان تینوں نظریات کا مختصر جائزہ اس طرح لیا جا سکتا ہے:۔

1 نظریہ عملیت ــــ (Pragmatism)[1]

اس نظریہ کی اساس مندرجہ ذیل نظریات پر کھڑی ہے:۔

1. فن ایک صنعت کی حیثیت سے۔
2. فن بحیثیت ایک ذریعہ برائے تعلیم و ترقی۔
3. فن بحیثیت ایک ذریعہ برائے مذہبی اور اخلاقی وعظ و نصیحت
4. فن بحیثیت ایک ذریعہ برائے اظہار جذبات
5. فن بحیثیت ایک ذریعہ برائے نیابتی وسعت تجربہ۔[2]

---

1) یہ نظریہ کہ کسی شے کا معیارِ حقیقت یہ ہے کہ اس کا انسانی اغراض و مقاصد سے کیا تعلق ہے۔ (فرہنگ ادبی اصطلاحات ص 54)

2) Aesthetics And Art Theory - PP 11

بقیہ حاشیہ:۔ کہ ملحوظ کی کہ جمالیاتی تقاضے اخلاق سے بالکل آزاد ہیں۔ فن برائے فن پر جمال پرستوں کا ایمان ہے لیکن Tennyson جیسے شعراء اس سے برگشتہ تھے۔ اس تحریک میں Wilde کی سب سے نمایاں شخصیت تھی لیکن وہ اس کا بڑا نمائندہ نہ تھا۔ Lang، Dobson اور Gosse جمال پرست تھے اور حسن صورت کے پرستار بھی لیکن Wilde کی طرح غیر اخلاقی نہ تھے۔

(فرہنگ ادبی اصطلاحات ص 19) ۔ Aesthetics (جمالیات) یعنی فن کا سائنس یا فلسفہ، عموماً وہ سائنس جس کا موضوع فنون لطیفہ، فنی مظاہرات اور جمالیاتی تجربوں کی تشریح ہے اور اس سائنس میں نفسیات، سماجیات، علم اللسان، فنون کی تاریخ سبھی چیزیں کھنچ آتی ہیں۔ فلسفہ حسن اور جمال کی ماہیت کا کھوج لگاتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ (اگلے صفحہ پر ملاحظہ ہو)

اِس نظریہ کو Instrumental theory of Art[1] بھی کہتے ہیں :۔

2) اس نظریہ کے بعد ایک اور غالب نظریہ ہے جسے نظریۂ فطرت پرستی[2] سے موسوم کیا گیا ہے جس کی اساس مندرجہ ذیل اصولوں پر ہے :۔

(1) حقیقت پسندی Realism: یعنی فن بحیثیت عکس اصول۔

(2) مثالیت پسندی Idealism: یعنی فن بحیثیت عکس مثال یا خیال۔

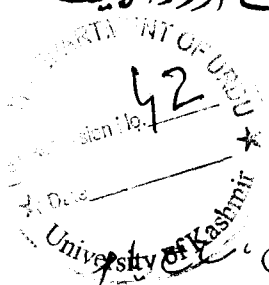
(3) اختراعی قصہ Fiction، یعنی وہ فن جس سے تخیّل تقلیدی یا غیر قابو شدہ خیال کا عکس برآمد ہو۔

(4) جمالیاتی ذوق یا ہیئتی نظریۂ فن۔

اس نظریہ کے اصول یہ ہیں :۔

(1) فن بحیثیت ایک خود مختار تخلیق۔

(2) فن بحیثیت ایک نامیاتی اکائی (organic unity)

مغربی نظریہ سازوں نے جمالیات کے متعلق جو نظریات پیش کئے ان میں ارسطو کے خیالات جمالیاتی تصورات میں اہم حیثیت کے حامل ہیں۔ اس کا نظریہ حسن فن آج بھی قابلِ قبول ہے۔ کلاسیکی مفکرین کے آخری دور میں رواقیت، ابقوریت، تشکیک اور نوافلاطینت کی تحریکات ظہور پذیر ہوئیں جو تاریخ جمالیات میں اہمیت رکھتی ہیں۔[3]

بقیہ حاشیہ گذشتہ :۔
فن اور جمال اور خیر اور حق میں کیا تعلق ہے۔ نفسیات سے تخلیقی عمل اور فنکاری دیکھنے والے کے ردِّ عمل پر روشنی ملتی ہے۔ مختصر طور پر یہ کہہ سکتے ہیں کہ جمالیات جمال کا علم اور اس کا مطالعہ ہے۔ (فرہنگ ادبی اصطلاحات۔ ص)

1:- The variety of Pragmatism developed by John Dewey, maintaining that the truth of an idea is determined by its success in the active solution of a problem, and that the value of idea is determined by their function in human experience or progress ——. (Random House Dictionary)

2- Naturalism :- A technique rejecting a deterministic view of human nature and attempting a nonideatistic, detailed, quasi-scientific observation of events (R. H).

3- Formalism = فن میں ایک گروپ کا خیال تھا کہ فن اسلوب ہے۔ اسلوب تکنیک ہے، ہیئت ہے۔ دستکاری ہے۔

(بقیہ اگلے صفحہ پر)

موسیقی کے بارے میں ابیقوری تصورات کے حوالے سے پہلی صدی کے ایک مفکر فلوڈمس نے اپنی تصنیف "موسیقی" میں فیثاغورث، افلاطون اور ارسطو کے اس نظریہ کی تردید کرتے ہوئے جسکو بعد میں ہیئت Formalism سے تعبیر کیا گیا، لکھا ہے کہ موسیقی بذاتِ خود نہ تو جذبات کو برانگیختہ کر سکتی ہے اور نہ روح کو اخلاقی بالیدگی عطا کرنے میں اثر انداز ہو سکتی ہے[1]۔

اس کے بعد فلاطینس (205ء - 270ء) نے یہ نظریہ پیش کیا کہ حسن خاص طور پر حسن باصرہ کو متاثر کرتا ہے لیکن حسن تو سماع میں بھی ہوتا ہے کیونکہ الفاظ کے مخصوص کمبینیشن اور ہر قسم کی موسیقی کے آہنگ اور زیر و بم حسین ہوتے ہیں اور خود ذہن حسیات کی دنیا سے پرے ایک اعلیٰ مقام پر پہنچ جاتا ہے۔ وہ طرز زندگی، افعال، کردار اور عقلی تحقیقات میں بھی حسن کو محسوس کرتے ہیں نیکی یا خیر میں بھی حسن ہوتا ہے[2]۔

ہیگل نے موسیقی کو رومانی فن[3] کے ذیل میں لایا ہے اور کہا ہے کہ موسیقی (اور شاعری) شعور کی خارجی سطحوں پر ہی بھٹک کر رہ جاتی ہے۔ لیکن شعور کی گہرائیوں میں اتر کر ایک روحانی عمل بن جاتی ہے۔ ہیگل کے مطابق موسیقی وہ فن ہے جس میں خیال ابلاغ پر غالب آتا ہے اور یہ روحانیت کی طرف لیجاتا ہے۔

آرتھر شوپنہار نے موسیقی کے بارے میں جو نظریات پیش کئے ان سے انیسویں صدی کی جمالیات میں ایک نیا اضافہ ہوا ہے۔ "موسیقی کو وہ اپنے ارادے کی تجسیم کی بلند ترین شکل تسلیم کرتا ہے۔ کیونکہ اس میں اول تا آخر ایک ہی تخیل کو مجموعی اعتبار پر پیش کیا جاتا ہے۔ موسیقی دوسرے فنون کی طرح تصورات کی نقل نہیں ہوتی بلکہ خود ارادے کی نقل ہے۔

بقیہ حاشیہ گزشتہ

تکنیک صرف فن کا طریقہ ہی نہیں بلکہ اس کا مقصد۔ اسی لئے فن پارہ تکنیکی عمل کے برابر ہے جو اس کام میں لایا گیا ہے۔ اس گروپ کا سرغنہ VIKTOR SHKLOVSKY ہے۔ (فرہنگ ادبی اصطلاحات صہ ۹۵)

(مزید وضاحت کے لئے ملاحظہ ہو:-
A New Memisis - Shakespeare And the Represcutation of Reality
By: A.D. Nuttall.
Methuen London & New York 1983.

1:- "جمالیات شرق و غرب" از پروفیسر حسین - ایجوکیشنل بک ہاوس علی گڑھ 1983ء - تاج آفسیٹ پریس الہ آباد صہ 143

2 - ایضاً - صہ 144

3 - تفصیلات کے ملاحظہ ہو:- "Poetry, Painting & Ideas" (1885-1914). By Allan Robinson 1985 (USA). The Mac Millian Press Ltd, USA Pp- 12.

جس طرح الفاظ کو عقل کا ترجمان کہا جاتا ہے اسی طرح موسیقی جذبات و تأثرات کی زبان ہے جو براہ راست ہمارے حواس کو متأثر کرتی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ موسیقی کا اثر دوسرے فنون کے مقابلہ میں زیادہ قوی ہوتا ہے۔[1]

موسیقی کے دوسرے فنون کے مقابلے میں اس امتیاز کے پس منظر میں شوپنہار کے نظریہ کے بارے میں Alan Robinson نے لکھا ہے :-

"Schopenhauer maintains that the difference between music and other art forms is along these lines. The crucial distinction is that apart from occassional languid attempts at genre painting, music is non-representational and hence abstract. It neither wishes, nor is able to depict the external world; It's realm is that of pure emotions. In Schopenhauer's language, the other art by depicting individual things attempt to stimulate in us knowledge of the ideas which objectify the will, however, by passes the representation of phenomena and thus the idea immediatly to objectify the will itself. It, therefore has no necessary reference to the external world but directly expresses emotions in which might later have been termed as "archetypal state. The attempt to emulate literature this property of music is the basis of abstract expressionist symbolism—"[2]

ہیگل بھی بصری میڈیا (visual media) کے مقابلے میں آواز کے تجریدی نیچر ... اور موسیقی کے غیر تمثالی Non-representational پہلو پر زور دیتا ہے ۔ اس کے خیال میں موسیقی بے مُراد داخلی زندگی (Object free inner life) کی مظہر ہوتی ہے جسے تجریدی داخلیت کہتے ہیں ۔ اس کے نتیجے میں موسیقی خارجی دنیا کے اظہار سے صرفِ نظر کرکے محض آواز یا گونج Resound کرنے پر مامور ہے ۔ لیکن اس طرح کہ عمیق ترین ذات (Self) شخصیت کی گہرائیوں اور بیدار روح کی طرف منتقل ہو جاتی ہے۔[3]

1. — "Poetry, Painting & Idea" PP-9.
2. — Aesthetics: Lectures On Fine Art (1835-38) Translated by T.M. Knox. II vol. Oxford (1975) III — PP 888-909.
3. — "Philosophy of Art" by Virgil. C. Aldrich - Ch. Foundation of Philosophical series 1963. Elzabth & Mouroe Breasley, editors. Problems of Art (New York-1957).

لینگر نے بحث کی ہے کہ ایک فن پارے کی ہیئت احساس یا جذبے کا اظہار کرتی ہے اور یہ کہ ہیئت احساس کی ہی ایک شکل ہے۔ فنکار بالخصوص موسیقار ایک غیر منطقی طور سے جذبات کی فطرت سے آگاہ ہوتا ہے اور اس کے پاس ان جذبات کی ہیئت کا وجدانی ادراک ہونا چاہیئے۔ وہ ان جذبات کو فنی استعارہ کی ظاہری متصل یا بلا واسطہ شکل میں پیش کرتا ہے[1]

لینگر نے کہا ہے کہ موسیقی اظہار ذات یا محض ایک صدا نہیں بلکہ انسان کے ادراک بالحواس کی شکلوں کو علامتی طور پر پیش کرتی ہے ___ اس کا کہنا ہے کہ سُر جذبات کے مقابلے میں زیادہ آسانی سے تخلیق کیے جا سکتے ہیں۔ ایک دوسرے سے جوڑے جا سکتے ہیں اور پہچانے جا سکتے ہیں اور ان کے جنرل پیٹرن کو بار بار دہرایا جا سکتا ہے[2] یعنی آواز ایک ایسا میڈیم ہے جس کو آپ اپنی مرضی کے مطابق کمپوز کر سکتے ہیں اور دہرا سکتے ہیں جب کہ جذبات کے ساتھ یہ ممکن نہیں۔ اس طرح سُروں کو بطور سمبل استعمال کیا جا سکتا ہے چنانچہ موسیقی اس لئے اہم ہے کہ اس کا گہرا تعلق ہماری جذباتی زندگی سے ہے۔ موسیقی موسیقار کے جذبات کے بجائے اس کے ادراک حساسیت کا علامتی اظہار ہے یعنی موسیقی ایسا علامتی فارم ہے جس کے ذریعے موسیقار انسانی حسیت سے آگاہ ہوتا ہے اور دوسروں کو آگاہی بخشتا ہے۔ اب یہ مسئلہ پیدا ہوتا ہے کہ ہم زبان کو علامت تصور کرتے ہیں اور موسیقی کسی قسم کی زبان نہیں ہے کیونکہ یہ الفاظ سے عاری ہے، اس کی معنویت مختلف ہے۔ زبان کی طرح یہ طے شدہ تلازمے نہیں رکھتی۔ ہم اس کی لطیف ہیئتوں کو ان کے مناسبت سے معانی پہنا سکتے ہیں۔ موسیقی میں حساسیت اور زندگی کے سانچے کا مفہوم ہے، اِسے فوراً محسوس کیا جا سکتا ہے اور یہ داخلی تجربہ بن جاتا ہے۔ اس طرح موسیقی ایک "پُر معنی ہیئت" ہے جو ایسے تجربات کا اظہار کر سکتی ہے جن کے

1. "Philosophy of Art" pp___

2. "جمالیات شرق و غرب" ص 177۔

اظہار سے زبان قاصر ہے۔ جذبۂ زندگی حرکت اور احساس اِس کے مفہوم میں شامل ہیں۔ سوزن لینگر کے خیال میں موسیقی کی یہ مخصوص تھیوری آرٹ کے عمومی نظریہ کو جنم دے سکتی ہے جو تمام فنونِ لطیفہ کے لئے مشترک ہو سکتی ہے۔[1]

کارل مارکس اور فریڈرک اینگلز جو کہ جدلیاتی مادیت کے فلسفے کے بانی ہیں نے ایک نئے جمالیاتی نظریے کے پیش نظر کہا کہ موضوع اور معروض میں خاص رشتہ ایک نئی جمالیاتی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس جمالیاتی رشتہ کی بنیاد تاریخی اور سماجی ہے جسکو اعلیٰ سے اعلیٰ تر فنی شکل میں انسانی محنت کا بڑا حصہ ہوتا ہے اور جو ایک نئے تاریخی اور سماجی عرفان کا ذریعہ بھی ہے۔ اس نظریے کے مُطابق فن دوسرے تمام عوامل کی طرح تہذیبی تعمیر اولیٰ رکھتا ہے اور اس کا تعلق تاریخی، عمرانی اور بالخصوص اقتصادی حالات کی بنا پر ہو سکتا ہے۔ چنانچہ موسیقی کی افادیت بھی مارکسی نظریے سے یوں ہو کر رہ گئی:۔

> Music appeared at the lower stages of social development when its role was primarily utilitarian: a time was suggested by the rhythm of work movements facilitating them and helping to make work more productive, united in a single process. Music consolidates and develops the function of sound communication through human speach.[2]

بیسوین صدی کے بہت سے نظریاتی عالموں اور نقادوں نے فنّی تخلیق کی خودمختاری پر زور دیا اور اس اندازِ فکر کو سب سے پہلے ایڈورڈ ھنس لک (Edward Hanslik) نے اپنی تصنیف "موسیقی میں حسن" 1854ء میں پیش کیا۔ کلایو بیل نے اس نظریے کی مزید وضاحت کی۔ ان کے یہاں فن کیلئے ہیئت سب سے زیادہ اہم ہے۔

1. "جمالیات شرق و غرب" ص 182 ۔ مزید تفصیلات کے لئے ملاحظہ ہو:۔
Langer S.K = "Reflections on Art" a Source of writings by Artists, critics & Philosophers. (John's Hopkin's Press, Oxford University Press 1961).

2. "Aesthetics" by Yuri Borov (A text Book). Process Publishers Moscow — 1981 PP-260.

مارکسی جمالیات کی مزید وضاحت کیلئے ملاحظہ ہو:۔ "The Aesthetics of Dostoevsky" "By" Nadezhdha Kashia. Translated from the Russian by Edward Zaryansky. Rudaige Publishers Moscow.

1927ء — 1930ء میں دوسری امریکی اور برطانوی "نئی تنقید" کے حوالے سے رچرڈز نے عملی تنقید کے پس منظر میں جمالیات میں فن کی قدروں پر زور دیا۔[1]

گسٹالٹ 'Gestalt' نفسیات کی تھیوری سب سے پہلے انیسویں صدی کے اواخر میں جرمنی اور آسٹریلیا میں پیش کی گئی۔ اس کا آغاز ایڈمنڈ ہسرل نے کیا۔ اس مفکر کو مظہریت پسند کہا جاتا ہے۔ اس فلسفے کے مطابق مظہر PHENOMENON وہ شئے ہے جس کا فوری ادراک کیا جا سکتا ہے لہٰذا جوہر یا ماہیت کا ادراک اس فلسفے کی بنیاد ہے۔ گسٹالٹ نفسیات تجربے کے ATOMISTIC جوہری یا ذرّوی تجزیے کے ردّعمل کے طور پر ظہور میں آیا۔ ذرّوی نظریے کے تحتِ معروض کے تجزیے کے سادہ ترین جزوئیات میں تحلیل کرنے کے بعد ہر جزو کو علیحدہ کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس جرمن لفظ گسٹالٹ* (GASTALT) کا مطلب (Pattern) سانچہ یا مجموعی نظام Configuration سمجھ لیجیے یعنی اجزاء کا مجموعی نظام یا سانچہ جو ایک مخصوص کلّیت کی تشکیل کرتا ہے۔

بیسویں صدی کے عظیم مفکر سارتر کا نظریہ یہ تھا کہ سارے فنونِ لطیفہ اپنی جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ ادب اور آرٹ کے نظریات بھی مختلف ہیں۔ ہر آرٹ نہ صرف تکمیل شدہ صورت میں خصوصی ہے بلکہ اس کے عناصر ترکیبی بھی مختلف ہیں۔ رنگوں اور سُروں کو ترتیب دینا ایک چیز ہے اور الفاظ کے ذریعے اظہارِ ذات دوسری۔ سُر، رنگ اور فارم علائم نہیں وہ اپنے علاوہ اور کسی چیز کی طرف اشارہ نہیں کرتے۔

ویٹ گن اشٹائن تجزیاتی فلسفے کے ارتقاء میں جمالیات اور زبان کے مابین اتحاد پر زور دیتا ہے۔ اس کے نزدیک زندگی میں جمالیاتی محاکمے سے بصیرت پیدا ہوتی ہے لیکن جمالیاتی محاکمے میں ایسے الفاظ جیسے "حسین"، "خوبصورت"، "عمدہ" وغیرہ کوئی خاص رول ادا نہیں کرتے۔ ان الفاظ کو موسیقی کی تنقید میں استعمال نہیں کیا جا سکتا بلکہ کہا جائے کہ "سُر کا زیر و بم ملاحظہ فرمائیں"۔[3]

1۔ جمالیات شرق و غرب، ص 180-181
2۔ — ایضاً — ص 185
3۔ — ایضاً — ص 190

* Gestalt Philosophy : ہربرٹ نے لکھا ہے : کولرج کا کہنا ہے کہ نثر اور شاعری دونوں میں ایک خصوصی ساخت، ترکیب، تشکیل ہوتی ہے جسے گسٹالٹ کہنا چاہیے اور جسے پہلے شیلے نے گسٹالٹ کہا تھا۔ یعنی شکل، صورت ادبی تخلیق کا طرز۔ (فرہنگ ادبی اصطلاحات ص 95)

بیسویں صدی کے سب سے اہم مفکروں میں فرائڈ اور یونگ تھے۔ انھوں نے فن، جمالیات اور نفسیات کا ایک نیا نظریہ پیش کیا جو اب تک کے نظریات میں سے مقبول ترین نظریہ ہے۔ ان نظریات کی اساس انسانی نفسیات کی تحلیل پر ہے۔ فرائڈ کے نظریۂ افادیتِ فن پر بحث کرتے ہوئے وزیر آغا نے لکھا ہے کہ فرائڈ کے خیال میں انسان جب عام زندگی میں اپنی خواہشات کی تکمیل نہیں کر سکتا تو خوابوں کے ذریعے ان کی تکمیل کا سامان بہم پہنچاتا ہے یا کسی نیوراتی کیفیت میں خود کو مُبتلا کر لیتا ہے۔ یہی کام وہ فنّی تخلیق سے بھی لیتا ہے گویا تخلیق فن کار کی مخفی خواہشات کی تسکین کا ایک ذریعہ ہے (یوں فرائڈ نے نیوراتی کیفیت، فنّی تخلیق، فلسفہ اور مذہب کو ایک ہی کھاتے میں ڈال دیا ہے)[1]

وزیر آغا کے مطابق برک (کینتھ برک) کے خیال میں کچھ ادبا نے معاشرے کے مطالبات اور مسائل کی تطہیر کو فن کا اہم ترین مقصد قرار دیا ہے جن کا آئے دن اخبارات اور تقاریر میں اظہار ہوتا رہتا ہے۔[2]

وزیر آغا کا خیال ہے کہ ایک فنکار کا کمال یہ ہے کہ وہ اس وژن کو گرفت میں لے کر بیان کرنے پر بھی قادر رہے جسے معاشرہ محسوس تو کرتا ہے لیکن پہچاننے اور بیان کے قطعاً قابل نہیں ہوتا۔ اِس اعتبار سے فن کار کو پیغمبروں اور صوفیوں کی صف میں شمار کرنا چاہیئے کہ وہ معاشرے کی ان کہی باتوں کا نبّاض ہی نہیں بلکہ ترجمان بھی۔[3]

قابلِ غور بات یہ ہے کہ وزیر آغا جہاں "تخلیقی عمل" میں فن، فن کارانہ عمل اور افادیتِ فن کے باریک مسائل پر بحث کرتے وقت نہایت منطقی اور استدلالی لہجے میں بات کرتے ہیں، وہیں وہ فنکار کو پیغمبر اور صوفی متصوّر کرتے ہیں۔ اگر فنکار پیغمبر ہے تو فن کیا ہے؟ اگر صورت حال یہ ہے تو فن کار اور فن کی خود اختیاری سلب ہو جاتی ہے کیونکہ ایک پیغمبر مخصوص مشن کیلئے اپنی اخلاقی اور روحانی قوّتوں کو آزماتا ہے نہ کہ اپنی تخلیقی قوّتوں کو۔

1۔ "تخلیقی عمل" از وزیر آغا۔ علیگڈھ بک ڈپو۔ شمشاد مارکیٹ علی گڈھ 1975ء۔ ص 130

2۔ ——— ایضاً ——— ص 131

3۔ ——— ایضاً ——— ص 126

بہرحال وزیر آغا تخلیق اور تخلیقی عمل وغیرہ کے بارے میں جب بات کرتے ہیں تو روحانیت کے فلسفے کا سہارا بھی لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر جب وہ آہنگ اور فنون لطیفہ کے بارے میں وضاحت کرتے ہیں تو آہنگ کو فنون لطیفہ کا سب سے اہم اور پُراسرار محرک قرار دیا ہے۔ ان کے خیال میں آہنگ دو واضح مدارج پر مشتمل ہے۔ ایک حرکت، ایک سکون۔ کائناتی مظاہر میں آہنگ کے موجود ہونے کے سلسلے میں وہ دن، رات، بیج اور پودے وغیرہ کو مثال کے طور پر پیش کرتے ہیں۔[1] ان کے بیان کے مُطابق انسانی شخصیت کی تعمیر میں بھی اس آہنگ کے شواہد عام طور سے ملتے ہیں، جس کا سرچشمہ وہ رحم مادر میں ماں کے دل کی دھڑکنوں کو قرار دیتے ہیں۔ آہنگ اور فنونِ لطیفہ کے رشتے کے بارے وہ نہایت فکر انگیز نظریہ پیش کرتے ہیں کہ آہنگ فنونِ لطیفہ کے لئے اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ مگر یوں ہوتا ہے کہ جب اس پر جسم حرکت کرتا ہے تو فن کی صورت رقص کہلاتی ہے، جب آواز اس پر حرکت کرتی ہے تو موسیقی جنم لیتی ہے۔ جب خطوط اپنے اندر اس آہنگ کو سمو لیتے ہیں تو تصویر ابھرتی ہے اور جب اس پر الفاظ اور تصورات جنبش میں آتے ہیں تو شعر پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں فنکار کا تخلیقی عمل اس آہنگ ہی سے اپنے لئے قوت کشید کرتا ہے۔[2]

وزیر آغا کے یہاں فن کی افادیت کا روحانی پہلو زیادہ غالب ہے۔ فنون لطیفہ ان کے یہاں "اندر کی دنیا کو پوتر" کرنے کے جوہر سے معمور ہیں۔ کہتے ہیں کہ "خیر کا پاکیزہ ترین تصور" بھی یہی ہے کہ جُز کُل کے ساتھ پوری طرح مربُوط اور منسلک رہے لیکن جب کسی وجہ سے جُز بوجھل ہو جاتا ہے (اِسے گناہ کی صوُرت کہہ دیجیئے) تو کُل کے قدموں سے قدم ملا کر چل نہیں سکتا۔ فن کا امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ جُز کو اس بوجھ سے آزاد کرتا ہے تاکہ وہ سُبکبار ہو کر دوبارہ کُل کا ہم رکاب ہو سکے۔[3]

چنانچہ ــــــ موسیقی اُس فنی اظہار کا دوسرا نام ہے جسے آواز اپنے بوجھل اور ناتراشیدہ

1۔ "تخلیقی عمل" ــــ وزیر آغا ص 127

2۔ ایضاً ــ " ص 128

3۔ ایضاً ــ " ص 136

عناصر سے نجات پاکر لطیف اور سبک سار ہو جاتی ہے۔ بالکل جیسے رقص کرتا ہوا بدن اپنے بوجھ سے سبک دوش ہو کر لطافت اور رفعت کا حامل بن جاتا ہے[1]۔

آواز کا جذباتی اظہار بھی فن کے زمرے میں نہیں آتا کیونکہ اگر ایسا ہوتا تو بچے کی موت پر ماں کا نوحہ یا اژدہے کے منہ میں آئے ہوئے انسان کی چیخ بھی موسیقی کا ایک دلکش سُر متصور ہوتی، بلکہ واقعہ یہ ہے کہ جذباتیت کی فضا میں فنّی اظہار کے امکانات خاصے کمزور پڑ جاتے ہیں۔ فن کیلئے نفسی بُعد بہت ضروری ہے اور یہ اکثر و بیشتر فنّی تناظر کی نمو یا واقعہ سے زمانی فاصلے کے بعد ہی وجود میں آتا ہے۔ آواز اسی وقت موسیقی میں ڈھلتی ہے جب یہ موسیقار کے باطن میں اپنی گرانباری سے نجات پاکر سبک اور لطیف ہو جاتی اور تضادات کو عبور کر کے ایک "منفرد کُل" میں بدل جاتی ہے۔ روجر شینز نے لکھا ہے کہ جذبے کی ایک خاص شکل اور اس کا ایک متعیّن مقام ہے، جب کہ موسیقی گہرائی میں اُترتی ہے اور اس قوت تک جا پہنچتی ہے جو ہمارے بطون میں پھیلی ہوئی ہے[2]۔

فی الواقع یہ قوت وہی ابتدائی آہنگ ہے جو باہر کی دنیا ہی نہیں اندر کی کائنات میں بھی جاری و ساری ہے۔ روجر شینز نے موسیقی کے سلسلے میں چند اہم مدارج کا بھی ذکر کیا ہے۔ مثلاً داخلی تحریک (inspiration)، ادراک (conception) اور ترتیب (composition)۔ اور لکھا ہے کہ داخلی تحریک کا تعلق اسلوب (style) سے ہے، ادراک کا ہیئت سے اور ترتیب کا عمل یہ ہے کہ موسیقار اس نغمے کو سُنے جو باطن میں مرتب ہو رہا ہے اور پھر اسے جنم دے ڈالے۔ باطن کی کارفرمائی کے بارے میں اس کا موقف یہ ہے کہ موسیقار اس کچے مواد میں معنی پیدا کرتا ہے جو اسکی فطرت نے اسے مہیا کری ہے ــــــ معنی فراہم کرنے کے اس عمل کو وہ فنّی صورت گری کا نام دیتا ہے۔ روجر شینز کی طرح ہیرالڈ شیپرو[3] نے بھی باطن کے کچے مواد کی قلب و ماہیت کا ذکر کیا ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ روجر شینز اس کچے مواد کو فطرت کی دین قرار دیتا ہے وہاں ہیرالڈ شیپرو کا خیال ہے کہ موسیقار کا

1 ــ "تخلیقی عمل" ـ ص 124
2 ــ ایضاً ـ ص 145
3 ــ Harold Shapero — ("The Musical Mind) [Modern Music].

ذہن سدا فعال رہتا ہے اور وہ اپنی عام زندگی میں جو کچھ سنتا ہے اُسے اپنے لاشعور کے حوالے کرتا رہتا ہے۔ جب موسیقی جنم لیتی ہے تو "یہ سرمایہ" اپنی صورت بدل کر ایک ایسے نغمے میں ڈھل جاتا ہے کہ جو محض سُروں کا اجتماع نہیں بلکہ انسانی پہلوؤں کی عکاسی بھی ہے۔[1]

موسیقار کا کمال یہ ہے کہ وہ آوازوں کے ہجوم سے ایک ایسا نغمہ ترتیب دے جس میں تضادات حل ہو چکے ہوں۔ بے شک اس نغمے میں تنوع اور رنگا رنگی موجود ہوگی سب کچھ تضادات کی صورت میں نہیں بلکہ ایک منظم اور مرتب روپ میں برآمد ہوگا۔ گویا موسیقی آوازوں کو آپس میں مربوط ہی نہیں بلکہ انھیں ایک ارفع سطح بھی تفویض کرتی ہے اور ایسا کرتے ہوئے دُوئی کے اندر سے "ایک" کو وجود میں لانے کا کارنامہ بھی سرانجام دے ڈالتی ہے۔

موسیقی کے بارے میں ایک مروجہ خیال یہ بھی ہے کہ موسیقار سُر کے ذریعے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ سوسن لینگر[2] نے اس خیال کی تردید میں وگنر (Wagner) کا یہ قول پیش کیا ہے کہ موسیقی کسی خاص شخص کے ان جذبات کا اظہار نہیں جو کسی خاص واقعہ سے برانگیختہ ہوتے ہیں بلکہ جذبات کا اظہار ہے اور یہ اظہار ہزار صورتوں کو اختیار کرنے پر قادر ہے۔

یوں آواز جذبے کے بوجھل پن کو ترک کر کے اور اپنے وجود کی تراش خراش کے عمل سے گزر کر ایک فنی تخلیق میں ڈھل جاتی ہے۔ موسیقار کا کام محض جذبات کے اظہار کے لئے راستہ ہموار کرنا نہیں بلکہ اپنے تخلیقی عمل کی مدد سے انھیں اہم صورتوں میں ڈھالنا ہے۔ چنانچہ فنی تخلیق[3] میں فنکار کی طباعی کے عنصر کو اہمیت تفویض نہ کی جائے۔ تخلیقی عمل کے پورے نظام کو سمجھنا ناممکن ہے۔

ایک صورت میں فن پارہ شخصیت سے آزادی یا فرار کا ذریعہ ہوتا ہے۔ ہمارے احساسات طبعاً امتناعی اور انسداد زدہ ہیں۔ جب ہم کسی فن پارے پر دھیان دیتے ہیں تو ہمیں فوراً

1۔ تخلیقی عمل۔ ص 146

2۔ SUSANE K. LANGER — "Philosophy In New Art PP— 788

3۔ تخلیقی عمل۔ ص 145 سے ص 147 تک

واگزاشت اور آزادی کا احساس ہوتا ہے۔ نہ صرف احساس آزادی بلکہ ایک قسم کا ارتفاع، ترحم ایک طرح کی تصعید بھی محسوس ہوتی ہے۔ فن اور ترحم میں ایک نمایاں فرق ہے۔ ترحم ایک قسم کی آزادی ہے لیکن ایک طرح سے جذبات کا اتلاف اور تخفیف بھی۔ فن آزادی ہے اور تناؤ بھی۔ فن احساس کی اجتماعی تنظیم ہے، یہ ایک ایسا جذبہ ہے جو احسن ہیئت تخلیق کرتا ہے۔

ھربرٹ ریڈ نے کہا ہے کہ فن انتشار سے فرار ہے۔ فن ایک حرکت ہے جو اعداد میں مقرر ہوگئی ہے، یہ انبوہ ہے جو معینہ حد یا مقدار میں محدود ہے۔ یہ اس مادے کا تذبذب ہے جس نے زندگی کا آہنگ حاصل کیا ہو۔ فن انسان کی اپنی انسانیت کو ایک خراج کا درجہ رکھتا ہے[1]

ریڈ کے مطابق فن پارہ خیال (Thought) میں نہیں بلکہ احساس میں موجود ہے۔ یہ سچائی کا بلا واسطہ اظہار نہیں بلکہ استعارہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فن کے دانستہ تجزئے ہمیں اس لطف کی طرف نہیں لیجائیں گے جو فن پارے سے حاصل کیا جاسکتا ہے۔ ایسا کیف بحیثیت کُل فن پارے سے بلاواسطہ ترسیل ہے۔ ایک فن پارہ ہمیں ہمیشہ متعجب کرتا ہے۔ ہم اسکی موجودگی کو محسوس کرنے سے پہلے ہی اس سے متاثر ہوتے ہیں[2]

ریڈ کا کہنا ہے کہ شوپنہار پہلا مفکر تھا جس نے کہا تھا کہ سب فنون موسیقی کی کیفیت کو تحریک بخشتے ہیں۔ ریڈ کے مطابق شوپنہار کے اس بیان کی تکرار ہوئی ہے اور یہ بیان ایک اچھی خاصی غلط فہمی کی وجہ بن گیا ہے۔ تاہم اسمیں ایک سچائی موجود ہے۔ شوپنہار موسیقی کے تجریدی اوصاف کے بارے میں سوچ رہا تھا۔ صرف موسیقی کو یہ شرف حاصل ہے کہ وہ کسی اور ذریئے کے بغیر (جس کا ہم معمول کے مطابق اپنے مقاصد کی ترسیل کا استعمال کرتے ہیں) اپنے سامعین کو بلاواسطہ طریقے سے اپیل کرسکتا ہے۔ فنِ تعمیر اپنے آپکو کسی عمارت میں ظاہر کرتا ہے جس کا کوئی افادی مقصد بھی ہوتا ہے۔ شاعر ان الفاظ کو بروئے کار لاتا ہے جن کو ہم روزمرہ زندگی میں استعمال کرتے ہیں۔

1. The Meaning of Art
By. Herbert Read.
Feber & Feber, Ltd. London 1982.
PP- 43

2. ibid — PP 69.

مصور اپنے آپ کو بصری الفاظ کی بازیافت میں ظاہر کرتا ہے۔ صرف موسیقار ہی مکمل طور پر اپنے شعور سے فن پارہ تخلیق کرنے میں آزاد اور خود مختار ہے اور اس کو "کیف" بخشنے کے سوا کوئی اور مدعا نہیں ہوتا ہے۔ سب فنکاروں کی خواہش "کیف" بخشنے کی ہوتی ہے۔ فن کی وضاحت بھی یوں کی گئی ہے کہ یہ اکثر اور عموماً پُرکیف ہیئتیں تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ ہیئتیں ہمارے احساس حُسن کو تسکین بخشتی ہیں۔[1]

سادہ ترین جمالیاتی تجربے کو ایک خوشگوار احساس کہا گیا ہے۔ خوشگوار احساسات کی کیفیات کے (B. BOSANQUENT) نے تین اہم درجات کی طرف اشارہ کیا ہے۔ مثلاً :-

(i) It is stable feeling —— our pleasure in the something pleasant does not itself pass into satiety, like the pleasures of eating and drinking. we get tired, e.g., at a concert, but that is not that we had too much of the music, It is that our body and mind strike work. The aesthetic want is not a perishable want, which ceases in proportion as it is obliged.

(ii) It is relevent feeling:—— It is attached, annexed to the quality of some object — to all its detail we would say "relative."

(iii) It is Common feeling —— you can appeal to others to participate it and its value is not diminished by being shared.[2]

ہندوستانی تہذیب میں جمالیات کے حوالے سے "رس" کا تصور عالمی جمالیات میں منفرد مقام رکھتا ہے۔[3] ڈاکٹر کے۔سی۔پانڈے کے مطابق ہندوستانی شعریات میں مغربی جمالیات کے برعکس شاعری کے علاوہ دیگر فنون لطیفہ، موسیقی، مصوری اور مجسمہ سازی کے تجزیئے کا رجحان نہیں پایا جاتا۔ شاعری میں بالخصوص ڈرامے (ناٹک) پر توجہ مرکوز ہے اور ڈرامے کے سلسلے میں موسیقی اور مصوری کا ذکر آجاتا ہے کیونکہ ناٹک شاعری، مصوری کے فنون پر مشتمل ہے۔[4]

ہندوستانی جمالیات کی ابتدائی شکل ناٹیہ شاستر میں ملتی ہے اور فن ڈراما کے اصولوں کا

1: The Meaning of Art — PP-18.

2: "Concept of Aesthetics" by Bernard Bosanquent — Capital Publishing House, 385, Hauz Qazi Delhi - II Edition 1980 Bright Printing Press - Delhi - PP 17-18.

3. جمالیات شرق و غرب۔ ص 140

4 — ایضاً —— ص 11

اطلاق دیگر فنونِ لطیفہ پر کیا جا سکتا ہے۔ قدیم ہندوستانی جمالیات کی رُو سے فنونِ لطیفہ کی معراج یہ ہے کہ راگ نظر آنے لگے اور رنگ سنائی دینے لگے۔ راگ سنسکرت لفظ رنگ سے نکلا ہے اور یہ لفظ پہلی مرتبہ پانچویں یا ساتویں صدی عیسوی میں استعمال کیا گیا۔ راگ راگنیاں اور رس لازم و ملزوم ہیں۔ ان راگ راگنیوں اور ان کے مخصوص رسوں کو علامتی روپ میں پیش کیا گیا۔ ہر راگ اور راگنی بھی سنگیت کار اور سامعین میں اپنا رس جگاتی ہے یا اپنی مخصوص کیفیت طاری کرتی ہے۔ رس شاعری، موسیقی اور ناٹک کا بنیادی عنصر سمجھا گیا ہے اور رس کے مختلف اقسام کو راگ مالا تصاویر ہیں (سولہویں صدی سے انیسویں صدی تک) مغل دکھنی، راجستھانی اور پہاڑی مصوروں نے بنائیں۔[1]

اسلام میں جمالیات کا فلسفہ بہت گہرا ہے۔ اس کا ہر ڈانڈا تصوف کی کسی نہ کسی شاخ سے ضرور ملتا ہے۔ فرمانِ الٰہی ہے کہ "اللہ جمیلٌ و یحبُّ الجمال" یعنی خدا حسین ہے اور حسن کو پسند فرماتا ہے۔ یہ آیت کریمہ جس قدر آسان ہے اُسی قدر اسکی تفہیم کا مرحلہ سنجیدہ بھی ہے۔ ایک اور جگہ فرمایا ہے "وَ صَوَّرَکُمْ فَاَحْسَنَ صُوَرَکُمْ" یعنی ہم نے تمھیں صورت بخشی، پس اچھی صورت بخشی۔ یا، لَقَدْ خَلَقْنَا الْاِنْسَانَ فِیْٓ اَحْسَنِ تَقْوِیْمٍ۔ وغیرہ۔

علم کائینات ہندوں کے چھ مذاہب میں سے ایک ہے۔ اِس کے برخلاف اسلام میں نہ واجب نہ ممنوع۔ یہی حال فنون کا بھی ہے۔ فنون کو علوم کے درجے میں رکھنا تو کسی طرح بھی واجب نہیں۔ مگر دونوں میں گہرا تعلق ضرور ہے۔ فنون کی ثانوی حیثیت اور ان کی حدود تسلیم کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہر روایتی تہذیب میں ایک یا دو فنون بنیادی مقام رکھتے ہیں۔ (جیسے اسلام میں خطاطی جس کا تعلق قرآن شریف کی کتابت سے ہے اور فنِ تعمیر جس کا رشتہ مساجد بنانے سے ہے) بعض فنون ثانوی ہوتے ہیں مثلاً دین سے متعلق بھی (مثلاً تیراندازی جس کی تعریف حدیث شریف میں آئی ہے اور بھولنے پر گناہ بھی ہوتا ہے)۔ بعض فنون قطعاً حرام بھی ہیں (مثلاً اسلام میں جاندار کی تصویر بنانا) اور بعض فنون مشکوک (مثلاً موسیقی کو فقہاء نے

1۔ "جمالیات شرق و غرب" ص 25

ممنوع قرار دیا ہے اور صوفیائے کرام میں سے بعض نے بڑی سخت قیود کے ساتھ جائز بھی رکھا ہے۔[1]

علامہ اقبالؒ کے فلسفے کا سرچشمہ قرآن مجید اور احادیث پاک ہے۔ اقبالؒ کی نگاہ میں فنونِ لطیفہ کی حیثیت کسی سنجیدہ اور مفید علم سے کم نہیں، وہ فنکاروں کو نسلِ انسانی کا معلّم اور پیغمبرانہ انقلاب کا نقیب تصور کرتے ہیں۔ وہ فائن آرٹ کو تفریح و تسلّی اور سستی افادیت کیلئے استعمال کرنے کے خلاف ہیں۔ اسکے برعکس انسانی خودی اور اسکی شخصیت کی تعمیر کا کام اس سے لینا چاہتے ہیں۔ انکا خیال ہے کہ مظاہر و مناظر میں پھنس کر رہ جانے کے بجائے فنون لطیفہ کو دلوں تک اپنی رہگذر بنانا چاہئیے اور اسے نہ رسی دروں بینی اور حقیقت پسندی پر مبنی ہونا چاہئیے ــــــ

اقبالؒ کے یہاں موسیقی اور فن تعمیر کو ثانوی درجہ حاصل ہے۔ فنکار کے متعلق ان کا خیال یہ ہے کہ اُسے اپنی ذات سے چل کر کائنات تک پہنچنا چاہئیے اور کثرت میں جلوت، جلوت میں خلوت اور اجتماعی بے خودی میں انفرادی خودی کا دامن ہاتھ سے نہ دینا چاہئیے۔ اسلئے یہ مادّی کائنات مٹی کی طرح ہر شئے کو جذب اور ہضم کرلینا چاہتی ہے۔ چنانچہ ادب و فن کے وہی شاہکار دوامی اور حقیقی کہے جاسکتے ہیں جنہیں مادیت سے روحانیت کی طرف گریز اور مادّیت پر فتح مندی ملتی ہے۔ اقبالؒ کے خیال میں فنکار کو حُسن کے امکانات کا سُراغ اپنے ہی اندر لگانا چاہئیے نہ کہ خارجی اور ظاہری جمالیات کو اپنا مطمعِ نظر بنانا چاہئیے ــــــ

ــــــ رُود و سرود، صوت و آہنگ اور نغمہ و ترنّم میں بھی انھیں وہ آتش نوائی اور شعلہ نفس پسند ہیے جسمیں دل کی آنچ ہو اور رگِ ساز کا لہو رواں ہو اور مغنّی صرف لہجہ کے اتار چڑھاؤ اور تال سُر اور نغمہ کے زیر و بم کا نمائندہ نہ ہو بلکہ صاحبِ دل بھی ہو۔

اقبال مصوری اور موسیقی کو غلاموں کے فنونِ لطیفہ میں شمار کرتے ہیں جن سے فطرت انسانی طرح طرح کی تکلفات کی غلامی بن جاتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ نغمہ و موسیقی زندگی کے بجائے موت کا پیغام دیتے ہیں۔

1۔ "وقت کی راگنی" حسن عسکری۔ مشمولہ مشرق کی بازیافت (محمد حسن عسکری کے حوالے سے)
انتخاب و مقدمہ پروفیسر ابوالکلام قاسمی۔
نئی نسل پبلیشرز شمشاد مارکیٹ علی گڈھ 1983ء
نائن آفسیٹ ورکس "الہ آباد"۔

اور آدمی کو زار و ناتواں بناتے اور دنیا سے بیزار کر دیتے ہیں۔ اس سے سوز و گداز ختم ہو کر ایک غم آگین کیف سوہان روح بن جاتا ہے۔ اس سے وہ غم بھی نہیں ملتا جو دوسرے تمام غموں کو بھلا دیتا ہے بلکہ اس کا غم یاس و قنوط کی پیداوار ہوتا ہے۔ اقبالؒ فرماتے ہیں کہ نغمہ کو سیل تندرو ہونا چاہئیے جو غموں کا خاتمہ کر دے جو جنون پروردہ اور خونِ دل میں حل کردہ ہو۔ اُن کے خیال میں نغمہ کی انتہا یہ ہے کہ وہ بے صوت و صدا ہو جائے

می شناسی در سرود است آں مُقام   کاندرو بے حرف می روید کلام

وہ کہتے ہیں "جو نغمہ و آہنگ معنی و پیام نہیں رکھتا وہ مردہ اور افسردہ ہے۔[1]

۱ اسلام* میں موسیقی ایک متنازعہ مسئلہ ہے تاہم ائمہ اور فقہاء نے اس موضوع پر کافی بحث کی ہے۔ اس کی افادیت کے پہلو بھی نمایاں کئے گئے ہیں۔ **محمد حسن عسکری** ایک مثال سے نتیجہ نکالتے ہیں کہ موسیقی "خیال" سے مراد مجازی بیان ــــ یعنی بلاغت کی رُو سے ــــ

اور یہ بات کچھ بولوں تک محدود نہیں۔ کسی قسم کی بھی موسیقی ہو آوازوں کے ذریعۂ حقیقت کے مختلف مراتب کی طرف اشارہ ضرور کرتی ہے۔ لہٰذا موسیقی بذاتِ خود مجاز بن گئی یعنی بلاغت کی اصطلاح میں ــــ ــــ "مجاز کا لفظ ہمارے یہاں ایک اور سلسلے میں مشہور ہے۔ یعنی عشقِ مجازی کی ترکیب میں حسن کے مقابل عشقِ حقیقی رکھا جاتا ہے یعنی راگ میں سُروں اور آوازوں کے ذریعۂ عشقِ مجازی کا اظہار ہو رہا ہو، چاہئیے عشقِ حقیقی کا فن بلاغت کی رُو سے مجازی بیان یا مجاز کہیں گے۔"[2]

غرض موسیقی بلاغت کی اصطلاح میں مجاز ٹھہری تو ٹھیک یہی معنی شعراء کے نزدیک لفظ "خیال" کے ہیں ــــ موسیقی بلاغت کی اصطلاح میں مجاز ہے یعنی نغمے کے ذریعۂ ہمارا ذہن آوازوں کے حقیقی معنی (یعنی محسوسات) سے مجازی (یعنی روحانی حقائق) کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ یہ آوازیں مخیلات بھی ہیں۔ یعنی سُر ہمارے جذبات کو حرکت میں لاتے ہیں۔ سننے والے میں (عام اردو محاورے

1 "اقبال اور فنون لطیفہ" مشمولہ "نقوش اقبال" از مولانا سید ابوالحسن ندوی (روائع اقبال) ترجمہ: مولوی شمس تبریز خان - پرنٹا ایڈیشن - طابع و ناشر - تحقیقات و نشریات اسلام لکھنؤ، ص 103

2 ــــ استشراق کی بازیافت ص 250

* ۔ اس پر آگے بحث ہو گی۔

کے مطابق) جذبہ یعنی ذوق وشوق اور طلب پیدا ہوئی تو اللہ تعالیٰ کی طرف سے (اصطلاحی معنوں میں) جذبہ یا جاذبہ آتا ہے[1]

سماع کے اوصاف پر لکھتے ہوئے امام غزالیؒ نے فرمایا ہے کہ سماع کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ وہ قلب میں تحریک پیدا کرتا ہے اور ان چیزوں کو ابھارتا ہے جو اس پر غالب ہوتی ہیں اور یہ کوئی تعجب خیز بات بھی نہیں کہ سماع میں یہ تاثر ہو اور موزون اور خوبصورت نغموں کو روحوں کے ساتھ مناسبت ہو، بعض نغمے سن کر آدمی اداس ہو جاتا ہے، بعض نغمے نیند لاتے ہیں اور بعض سے ہنسی آتی ہے۔ بعض نغمے اعضاء پر اثرانداز ہوتے ہیں اور ہاتھ پاؤں اور سر وغیرہ کی جنبش سے اس تاثر کا اظہار ہوتا ہے۔ ضروری نہیں کہ یہ تاثر صرف ان اشعار کا ہو جن کا مفہوم سمجھ میں آتا ہے۔ چنگ ورباب کی حرکات بھی تاثیر سے خالی نہیں ہوتیں۔ بعض لوگوں نے یہاں تک کہہ دیا ہے کہ جس شخص کو موسم بہار کا حسن اور کھلے ہوئے پھولوں کی رعنائی اور ستار کے خوبصورت نغمے متاثر نہ کریں وہ فاسد مزاج ہے۔ اس مزاج کے فساد کا کوئی علاج نہیں ہے[2]

علمائے اسلام کے بیچ ابتداء سے ہی موسیقی، غنا اور سماع کے مسائل زیرِ بحث رہے ہیں۔ اصل میں مسئلہ یہ ہے کہ ہم جسے موسیقی کہتے ہیں کیا وہی سماع کے زمرے میں آتا ہے اور یہ کہ غنا کیا ہے؟ ان تینوں میں حدِ افتراق کس طرح قائم کیا جائے۔ سید امداد اثر نے موسیقی اور غنا کا فرق تو بتایا ہے مگر یہ واضح نہیں کیا کہ جسے وہ موسیقی کہتے ہیں کیا وہی سماع ہے۔ وہ سماع جسے صوفیاء کی کثیر تعداد نے (بعض سخت قیود کے ساتھ) روا رکھا ہے اور کیا غنا وہی ہے جسے ہم موسیقی کہتے ہیں۔ بہرحال وہ فرماتے ہیں کہ اگر موسیقی اور غنا کا اتنا فرق بھی عرض کر دیا جاتا کہ موسیقی ایک علم ہے کہ علم الاصوات کا ایک جزو ہے اور بحیثیت علم نہایت دشوار اور قابل توجہ ہے اور چند ایسے قوانین اصوات پر مبنی ہے کہ تمام تر فطری انداز کہتے ہیں جس سے قوت سمع کو فطری تلذذ حاصل ہوتا ہے جن سے قوائے اخلاقیہ خراب نہیں ہوتے ہیں۔

1- "مشرق کی بازیافت" ص 251

2- "احیاء العلوم" از مولانا امام غزالیؒ اردو ترجمہ مولانا ندیم الواجدی
دار الکتاب دیوبند۔ یو۔پی
محبوب پریس دیوبند۔ ص 457-458

جن سے خواہشاتِ نفسیانہ کو ہیجان نہیں ہوتا جن سے انسانوں کو پست خیالی اور پست حوصلگی مرتب نہیں ہوتی اور جن سے صحتِ جسمانی کو نقصان کی صورت نہیں پیدا ہوتی ہے بلکہ اس کے عوض انسان میں صفتیں، دردمندی، ہمدردی، خلوص، انکساری، فروتنی وغیرہ کے پیدا ہوتی ہیں لہو و غنا وہ شئے ہے کہ مخرب اخلاق اور سرمایہ لہو لعب ہے اس سے قوتِ شہوانیہ حرکت میں آتے ہیں۔[1]

بہرحال اس طویل بحث کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ موسیقی ایک تجریدی فن ہے جس میں مادّی اشیاء کا بہت کم دخل ہے۔ یہ خالص تخیّل کا فن ہے اور اس کی قدر و قیمت کے بارے میں ہر دور کے مفکرین نے اپنے اپنے نظریات پیش کئے ہیں اگرچہ یہ مصوری کی طرح رنگوں کے ذریعۂ نیچر[2] کی عکاسی یا پھر الفاظ کے ذریعۂ یہ کارنامہ سرانجام دے۔ تاہم موسیقی کی صحیح قدر و قیمت کا اندازہ دیگر فنون لطیفہ کی طرح جمالیات کے حوالے سے ہی لگایا جا سکتا ہے۔ جمالیات فن کی تنقید کا وہ علم ہے جس میں تاثرات کو نفسیاتی حِس کے حوالے سے پہچانا جاتا ہے۔

موسیقی کی جمالیات کے لئے نفسیات کی اہمیت کے سلسلے میں کہا گیا ہے کہ کوئی بھی نظریہ (چاہئے وہ کتنا ہی مضبوط کیوں نہ ہو) جمالیات کا کوئی فلسفہ (چاہئے وہ اپنی فلسفیانہ بنیادوں پر کتنا ہی مستحکم کیوں نہ ہو) نفسیاتی نقطۂ نظر سے انحراف کر کے موسیقیانہ تجربہ 'Musical Experience' پر بحث نہیں کر سکتا۔ یہ خیال بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ جمالیات اپنے آپکو فن پارے کے 'حسن' میں ظاہر کرتی ہے اور یہی "حسن" فنکار کی تخلیقی قوت اور اثر پذیر سامع (Responsive Listner) کے جمالیاتی تجربے سے ایک جمالیاتی شے بن جاتا ہے۔ جمالیاتی ترسیل دو ذریعوں سے ہو سکتی ہے۔ پہلا ذریعۂ جمالیاتی طور سے حساس یا بیدار شخص ہے، دوسرا ذریعۂ خود فن پارہ ہے جو بالفاظ دیگر فنکارانہ وجدان کی تجسیم یا جمالیاتی خیال (Aesthetic Idea) بھی ہوتا ہے۔ پس انہیں ایک پر لازم ہے کہ وہ جمالیاتی ترسیل کی بنیاد ڈالے۔ چنانچہ فن تک رسائی کے دو راستے کھلتے ہیں

1 کاشف الحقائق۔ ص 61-62

2 Nature is a very flexible term — so flexible that Oscar Wild found it possible to suggest that Nature is the Creation of Art. (HERBERT. "The Philosophy of Modern Art). Faber & Faber. 24 Russull Square- London -1969, PP73.

پہلا نفسیات کا دوسرا مظہریات کا۔خالص نفسیاتی رسائی کے ذریعے ہم داخل کے ہر عمل پر ردِ عمل کرتے ہیں اور موسیقی کے لطف، احساس و ادراک کے براہِ راست تجربے سے باشعور ہوجاتے ہیں۔ مظہریاتی رسائی (Phenomenological approach) میں ہماری توجہ فن اور اسکی ہیئت، ترکیب و تعمیر کے طریقوں اوران داخلی قوّتوں پر مرکوز ہوتی ہے جو فن پارے میں اپنے آپکو ظاہر کرتی ہیں۔

سوال یہ نہیں کہ جمالیاتی تجربہ کے دوران ہمارے شعور میں کیا کچھ گزرتا ہے بلکہ سوال یہ ہے کہ اِسے کس طرح جمالیاتی کیف کے نزدیک لایا جاسکتا ہے اورکون سی قوت ہیں اس کا جائزہ لینے کے قابل بناتی ہے۔ یہ سوال بھی اہم ہے کہ داخلی ادراک کا کُل تشخص کیسے کریں اوراگر ہو بھی گئی تو اس تشخص کی کیسے کامل تشریح ہوسکتی ہے اور مجموعی طور پر جو تجربات ہم نے حاصل کئے ہیں ان کی بنیادوں پر جمالیات کے لئے کس طرح ایک عام نفسیاتی بُنیاد قایم کریں گے؟ اس قوت کو داخلی نفسیاتی وضع (Subjective Psychological Attitude) کہا گیا ہے جو نفسیاتی جمالیات 'Psychological Aesthetics' کی تہہ میں موجود ہوتی ہے اورجس کا عمل دماغ یا دماغی مظاہر میں حس کو بیدار کرنے پر آمادہ کرنا ہے۔ یہاں ہم اپنی توجہ داخل کی طرف لے جاتے ہیں اور کیفیتِ مزاج یعنی موڈ (Mood) اور جذبات کا تجربہ کرنے کے علاوہ ان خیالات کا بھی تجربہ کرتے ہیں جو فن پارے پر دھیان (Contemplation) دیتے وقت اوراس سے کیف حاصل کرتے وقت ہم میں اُبھرتے ہیں۔

جمالیات میں نفسیاتی نقطۂ نظر کے حوالے سے ایک اہم سوال یہ اُبھرتا ہے کہ کیا موسیقی کا مقصد محض حقیقی جذبات (Real Emotions) کو اُبھارنا ہے یا پھر یہ کہ کیا موسیقی ایک خودحرکی (Autonomous) یا غیر شعوری موسیقیانہ موضوع (Musical Content) ہے یا یہ موسیقیانہ خیالات ہیں جو پُرصدا (Soniferous) مادے میں یا اس کے ذریعے سے اپنا حسی قابلِ ادراک اظہار پاتے ہیں۔

یونانی لذت پسندوں (Hedonists) نے سب سے پہلے حس کو بیدار کرنے کے مفروضے کو قائم کیا لیکن وقت گذرنے کے ساتھ انہوں نے اپنے نظریات میں تبدیلی لائی اور دعوٰی کیا کہ اعلیٰ کیف لمحاتی کیف کو ماورا کرنے اوراس پر غالب آنے میں ہے۔ افلاطون کے نظریات کی صحیح تشریحات کی خاطر یہ جاننا ضروری ہے کہ اس دور میں موسیقی کو سب فنون پر سبقت حاصل تھی۔یونانیوں نے موسیقی کو قطعی عظیم الہام تصور کیا تھا۔

ان کے نزدیک موسیقی کائنات کی جملہ تخلیقی قوتوں کی مظہر تھی۔ ارسطو کے مطابق موسیقی اپنی خصوصیات کے لحاظ سے تعقل سے زیادہ قریب ہے۔ نو فلاطونیت Neo-Plutonism کی سب سے زیادہ متاثر کن نظریہ ساز فلاطینس Plotunus کے نزدیک فن حسی کیفیت سے زیادہ جمالیاتی حس کے قریب ہے۔ اس نے تعقل کو احساس پر فوقیت دی۔ وہ کہتا ہے کہ خیالات ہی مادے کو ہیئت دے سکتے ہیں اور صرف خیال ہی بنیادی اختلاف کو ایک معنی خیز اکائی کے سانچے میں ڈھالنے پر قادر ہے۔ فلاطینس پہلا شخص تھا جس نے فینتاسی Fantasy کو تخلیقی عمل کے لئے بہت اہم قرار دیا' اس کے مطابق فینتاسی احساسات اور تعقل کے درمیان ایک بیش بہا شئے ہے۔

یہ امر قابل ذکر ہے کہ فلاطینس کے تصورات کا اثر جمالیات کے نقادوں پر انیسویں صدی تک نہیں پڑا اگرچہ 'Giamastita Vico' نے تعقل کی دنیا کے تعلق سے جمالیاتی دنیا کی خود مختاری پر زور دیا ہے اور کانٹ نے بھی جمالیات اور تعقل کے درمیان حدِ امتیاز مقرر کرتے ہوئے "حسن" کے نظریہ کو منطق اور جمالیات کے دائرے سے آزاد کرلیا تاہم انہوں نے انیسویں صدی کے وسط تک فن کو نفسیاتی بنیادیں فراہم کرنے کی کوشش نہیں کی۔ نتیجہ یہ کہ حسن محض ایک تجرید بن گیا جس کا ماخذ مقدس حسن مانا گیا' جمالیات فن کے معنوں میں جمالیاتی تجربہ سے دور رہی۔ اس کی توجہ کا مرکز خاص کر وہ تصورات اور تشریحات تھیں جن کا تخلیقی رجحانات اور ٹھوس فن پاروں سے کوئی تعلق نہ تھا۔ کانٹ نے موسیقی کے بارے میں حفظانِ صحت Hygenic نظریہ پیش کرکے اسے سستے عامیانہ اور بازاری خیال کے ساتھ ملا دیا جس کے مطابق قہقہہ اور موسیقی کی افادیت ایک ہی ہے۔

موسیقی کی داخلی فطرت کی گہرائیوں میں جھانکنے سے نظریہ سازوں کے لئے حیاتیاتی Biological اور یک طرفہ جذباتی نظریات غیر مستحکم پڑ گئے۔ شوپنہار اور ایڈورڈ ھنسلک نے جذباتی نظریات کے خلاف اعلانِ جنگ کیا اور موسیقی کو اظہاری ہیئت کی مخصوص شکل قرار دیا' بعد میں اس نظریہ کی اشاعت جوش اور مستعدی سے ہوئی کہ موسیقی کا جذباتی پہلو غیر جمالی ہے اور جذبات کی پورش حسن کے خلاف ہے۔ یہ خیال بھی پیش کیا گیا کہ موسیقی کو مخصوص کیفیات' جذبات اور جوش کو برانگیختہ کرنے سے احتراز کرنا چاہئے بصورت دیگر اس کی خود مختاری اور اس کا میدانِ عمل سلب ہو جائے گا۔

دور حاضر کا ایک جرمن نقاد G. Revesez کہتا ہے کہ میں بھی موسیقی سے پیدا ہونے والے جمالیاتی تجربے کے تأثر اور کیفیت مزاج کی اہمیت سے انحراف کرنے کے بغیر اسی نقطہ نظر کا حامی ہوں۔ اس کے مطابق جذباتی فضا کی گونج تجربے کیلئے اس کی کلیت میں لاتعلق نہیں ہے۔ احساس کا بے شک تخلیق اور اس کی لطف اندوزی میں حصہ ہے لیکن اس کے معنی یہ نہیں کہ یہ تخلیقی عمل اور جمالیاتی تجربے کے درمیان ایک فیصلہ کن کردار ادا کرتا ہے۔ ایسی صورت میں پھر ہمیں احساس کی اہمیت کیلئے موسیقی کی تخلیق اور اس کے لطف کے دوران میں اس کی (احساس کی) موجودگی اور اسکی تاثر کن قوت کو ثابت کرنے کا اہل ہونا چاہئیے تھا۔ اس سلسلے میں تمام موسیقار ایک ممتاز جذبے کے تحت اپنے موسیقیانہ خیالات اخذ کرکے انھیں انگیز کرسکتے تھے۔ یہ ممکن ہے کہ مخصوص موضوعات کا وجود مخصوص ذہنی کیفیات اور مخصوص داخلی تجربوں کی پیداوار ہو مگر یہ ایک حقیقت ہے کہ جذبات فی الحقیقت تخلیق کو شہہ دے سکتے ہیں اور بعض اوقات اسکی عمومی خصوصیات پر اثر انداز ہوسکتے ہیں لیکن یہ اسکی ہیئت اور اس کے جوہر کو مقرر نہیں کرسکتے کیونکہ موسیقی کے تکمیلی اجزاء اور ان کی ہیئتیں موسیقانہ اظہار کی خود رو ہیئتیں ہیں۔

سُر اپنے نفسی عضویاتی Psycho-Physiological فطرت کے باعث جسم پر قوی اثرات مرتب کرتے ہیں اور روح کی نغماتی سطح کو برانگیخت کرتے ہیں۔ اس طرح سے جو احساسات ابھرتے ہیں وہ بہر حال موسیقیانہ احساسات نہیں ہیں کیونکہ بہروں اور گونگوں میں بھی (خوشی اور رنج کے وقت) ایسے ابتدائی جذبات دیکھے جاتے ہیں جو ارتعاشات سے خارج ہوتے ہیں۔

اگرچہ موسیقیانہ تجربے کے دوران ہم حقیقی احساسات Actual Feelings کو دبانے میں کامیاب بھی نہیں ہوتے اور وہ بالفرض ابھر ہی گئے تب بھی موسیقیانہ جمالیاتی نقطہ نظر سے ان کی اہمیت کم ہے۔ اگر موسیقی ہم پر غائر اثر کرتی ہے تو ہمیں اولاً ہی اس کی تشخیص ان جذبات سے کرنی چاہئیے جو سُروں سے انگیخت ہوتے ہیں۔ یہاں دو باتیں ذہن نشین ہونی چاہئیے، ایک یہ کہ فن پارہ

ہی اثرانداز نہیں ہوتا، دوم یہ کہ یہ سُروں کے حسّی نفسیاتی Sensous- Psychological اور عضویاتی اثر کا مسئلہ ہے۔ اگر اس طرح سے برانگیختہ ہونے والے جذبات موسیقی کو ایک مخصوص جادو بخشتے ہیں تاہم یہ خالص جمالیاتی تجربے کے ناموافق ہیں، بلکہ یہ جمالیاتی کیف کی ترسیل میں مانع ہوتے ہیں۔ پس موسیقی جمالیاتی ردّعمل کیلئے ضروری ہے کہ جمالیاتی طور حساس شخص حسّی جوش آفرینی Psycho-Exaltation کو دبا کر اس کے تخیّلی مافیہ Concatenation کے موافق اپنے آپ کو بنائے۔ صرف اسی ذریعے سے وہ موسیقی سے منسلک سلاسل کو منضبط کرسکتا ہے اور انہیں فنّی تجربے سے تجاوز کرنے سے روک سکتا ہے۔

جمالیاتی رسائی، منظہریاتی ہیئت حاصل کرنے کیلئے ایک دوسری ہی بات کا تقاضا کرتی ہے۔ یہاں فن پارہ اپنے تکمیلی عناصر (ہیئت، بناوٹ، تنوع، وسعت، ہیئت کی اکائی وغیرہ) کے ساتھ فیصلہ کن شے ہے۔ یہ براہِ راست رسائی نہیں ہے۔ موسیقیانہ تخلیقات کو ان کی جمالیاتی خصوصیات کے حوالے سے سمجھنے اور ان پر فیصلہ دینے کیلئے جمالیاتی وجدان، قوتِ تجربہ، وسعتِ علم اور اسلوب کا قطعی احساس ہونا لازمی ہے۔ چنانچہ Francis J. Coleman نے فن کے نقاد کیلئے اوّلین شرط "عمقِ احساس" رکھی ہے۔ فنِ موسیقی کے نقاد کے بارے میں وہ کہتا ہے کہ "If he is a critic of music, he must have a good pitch." چنانچہ منظہریاتی رسائی کا اصلی مقصد موسیقی سے قطع نظر دیگر علامتی فنون میں زیادہ آسانی سے تشریح کے پہلو نکالنا ہے۔

اگر ہم موسیقی کو اپنے ہمہ جہت اثرات مرتب کرنے کیلئے آزادانہ ماحول فراہم کریں تو علامتی فن کی طرح ہم اس سے بھی بیرونی رسائی حاصل کرسکتے ہیں۔ فن میں منظہریاتی رسائی کا مطمعِ نظر فن پارے کو اس کی فنّی ہیئت، اس کے تمام پہلوؤں اور اس کی محرکاتی قوتوں کو گرفت میں لانا ہے۔ تخلیقی فن کار کا ارادہ جمالیاتی طور حساس شخص کی منظہری رسائی سے [illegible] ہم آہنگ ہونا چاہیئے۔ کانٹ کے خیال میں جمالیات کی عمومی قدر و قیمت کو داخلی تخلیق میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔ کسی بھی فن کا جذباتی اور ماحولیاتی موضوع عمومی قدر و قیمت کا دعویٰ نہیں۔ موسیقی کی سماعت

یا کسی مجسمے پر دھیان دیتے وقت سب میں ایک ہی طرح کے کیفیتِ مزاج، راحت، اور سکون کے احساسات پیدا ہو ہی نہیں سکتے۔ کسی بھی فن پارے کے پرکیف اثرات یا ان کی مخالف سمت اس کی عمومی قدر و قیمت کی سند نہیں ہوتے بلکہ کسی فن کی قدر و قیمت کا معیار جمالیاتی تجربہ ہونا چاہئیے جو جمالیاتی تجربہ ہم مظہری اور تجزیاتی ساختیاتی رسائی (Analytic-structure approach) سے حاصل کرتے ہیں اور یہی جمالیاتی تجربہ جمالیاتی تحسین کی تنقید کی بنیاد بھی ہے۔ نفسیاتی مظاہر (جذبہ، احساس) اقداری دنیا سے خارج ہیں۔ حتیٰ کہ وہ مخصوص احساسات اور کیفیت مزاج جو فن کی پیداوار ہیں اور جنھیں عموماً ابتدائی جمالیاتی احساسات کہا جاتا ہے جمالیات سے نہیں نفسیات سے تعلق رکھتے ہیں۔ نتیجہ یہ کہ جمالیات میں نام نہاد نفسیاتی جمالیات کا کوئی رجحان نہیں۔ نفسیاتی جمالیات تجزیاتی نفسیات کا ایک شعبہ ہے جس کے مطابق فن (بشمولِ موسیقی) کا اپنی قدر و قیمت کے ساتھ ناقابلِ تنسیخ رشتہ ہے، اس رشتے کو روح محسوس کرتی ہے اور ذہن ہیت دیکر مکمل طور پر اسکی تشخیص کرتا ہے۔

G. Revesz کے مطابق فنکار جذباتی تجربے کیلئے، فن کی تخلیق نہیں کرتا بلکہ اس کا مقصد اپنے آپ کو اپنے روحانی مقاصد کے ساتھ ظاہر کرنا ہوتا ہے۔ ایک زرخیز فن کار اپنے ان موسیقیانہ خیالات کو ھیت دیکر مزین کرتا ہے جو اسے وجدانی طور پر حاصل ہوتے ہیں جبکہ جمالیاتی طور حساس سامع اِن خیالات کو اپنے اندر ضم کر کے فن پارے کے بہت قریب آجاتا ہے۔

سروں کے مُرکب حسی مادّہ کی علامت ہوتے ہیں۔ انھیں بہ اندازِ نو ہیت پذیر کر کے موسیقی میں حُسن پیدا کیا جاسکتا ہے۔ ایک ماہرِ موسیقی کو چاہئیے کہ وہ دوسروں کے فن پاروں کی تخلیق نو کو بروئے کار لائے تاکہ کاغذ پر لکھے ہوئے سروں میں جان پڑ جائے۔ موسیقی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ اپنی بلیغ ہیت کی وجہ سے انسانی عمل کی ایک مخصوص اور خودرو دنیا ہے جو دوسرے عوامل سے آزاد ہے۔ یہ تعقل اور حس کے درمیان ہم آہنگی کی ایک لطیف علامت ہے چنانچہ فن کی کوئی اور شاخ موسیقی کے وقار کے برابر ترکیب حاصل کرنے کی اہل نہیں ہے۔

دوسرے فنون کے مقابلے میں موسیقی کے تخلیقی سوتے جو زیادہ گہرے اور پنہاں ہوتے ہیں، ایک ایسی فضا سے بہتے ہیں جسمیں فرد Individual اور اجتماع Collective ایک غیر منقسم ترکیب پاتے ھیں۔ خود عظیم استاذ موسیقی کے فن پارے بھی ان مخصوص خیالات، ہیجانات اور تمناؤں کے حامل ہیں جن کی جڑیں اجتماع میں پیوست ہوتی ھیں۔ اس نقطہ نظر سے دیکھنے کے ابعد کہا جاسکتا ہے کہ موسیقی نہ صرف فن کار کے موسیقیانہ خیالات کی مظہر ہے بلکہ ان اجتماعی مقاصد کو بھی ظاہر کرتی ہے جو اسکی پیدائش اور ترتیب میں معاون ہوتے ھیں۔ حتیٰ کہ زندگی کی لَے اور رفتار کے علاوہ روح کی آرزوئیں اور میلانات بھی جو حاشیۂ شعور میں بھی داخل نہیں ہوتے موسیقی میں بیان ہوتے ہیں[1]۔ اسی لئے یوسف حسین خان نے کہا ہے کہ ہم زندگی کی بے آہنگیوں سے موسیقی کے ذریعے[2] سے ہی نکل سکتے ہیں۔

1۔ "موسیقی، جمالیات اور نفسیات" از شفق سوپوری۔ مشمولہ "بازیافت" (تحقیقی و تنقیدی مجلہ شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی سرینگر) جلد ۸ - 1991ء۔ شمارہ ۱۰ - جولائی 1991ء ص 122 to 129

راقم نے اس مضمون کے سلسلے میں جن کتابوں سے استفادہ کیا ہے ان میں سے چند اہم یہ ہیں:-

1:- "Introduction to Psychology of Music" By. G. Revez.
2- "Contemporary studies in aesthetics" By Francis J Colemn.
3- "Aesthetics" By B. Croce.
4- "Concepts of Althestics" By. Bosanquent.
5- "Aesthetics Theory And Art" By Ranjan Ghosh.
6- "German Aesthetics And Literary Criticism, Kant, Fichte, Scheling, Shoupenhaur, Hegal" By Simpson, David. Cambridge University Press Cambridge, 1984.

2 "اردو غزل" از یوسف حسین خان طبع چہارم، مطبوعہ معارف پریس اعظم گڑھ - ص ۱۵

باب دوم

ہندوستانی موسیقی

ہندوستانی موسیقی کیا ہے؟

ہندوستان کو راگ راگنیوں کا ملک کہا جاتا ہے۔ موسیقی ہندوستانی تمدن کا ایک اساسی عنصر ہے۔ ہندوستانی موسیقی کو اپنے بعض امتیازات کی بنا پر ہندوستانی تہذیب کے تشخص کے طور پر مانا جاتا ہے۔ میلوڈی، راگوں اور تالوں کا وسیع اور ہمہ جہت نظام ہندوستانی موسیقی کی اہم خصوصیات ہیں۔ ہندوستان میں جو موسیقی مروج ہے اسے سنسکرت زبان میں " نارد " کہا گیا ہے اور اس نظامِ موسیقی کو "سنگیت" کہتے ہیں۔ پنڈتوں کے مطابق سنگیت کی تین قسمیں ہیں۔

1۔ گرنتھ سنگیت۔
2۔ لکش سنگیت۔
3۔ بھاوی سنگیت۔

گرنتھ سنگیت وہ نظامِ موسیقی ہے جو ہمارے زمانے سے پہلے مروج تھا اور گرنتھوں یعنی سنسکرت کتابوں میں پایا جاتا ہے۔ یہ زمانے کے ساتھ بدلا اور متروک ہوا۔

لکش سنگیت وہ سنگیت ہے جو آجکل مروج ہے اور بھاوی سنگیت سے وہ نظامِ موسیقی مراد ہے جو آئندہ کسی زمانے میں رواج پائے گا۔

آواز کی مختلف سطحوں کو مدنظر رکھ کر ہندوستانی موسیقی کے نظام کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اگر 'ا' کو ایک سُر تصور کریں اور "ب" کو ایسا سُر مانیں جو 'ا' سے باعتبار بلندی دوناہو تو 'ب' کو اصطلاحاً دون کا سُر یا ٹیپ کہیں گے۔ اگر 'ا' کو ہم ایک

گوشے پر قائم کریں اور 'ب' کو دوسرے پر تو 'ا' سے لیکر 'ب' تک جو فاصلہ ہے اُسے سپتک کہیں گے۔ گرنتھوں میں سپتک کو تین قسم کا مانا گیا ہے۔

(1) مندر (2) مدھ (3) تار

ج ــــــ الف ــــــ ب ــــــ د

1۔ مندر سپتک :- مندر سنسکرت میں نیچے کو کہتے ہیں۔ اگر ایک سُر "ج" ایسا فرض کریں جو باعتبار بلندی آواز 'ا' کا نصف ہو تو 'ج' سے لیکر 'ا' تک جو فاصلہ یعنی سپتک ہوگا، اسکو مندر سپتک کہیں گے۔ اسے کھرج کی سپتک بھی کہتے ہیں۔

2۔ مدھ سپتک :- سنسکرت میں مدھ درمیان یا وسط کے معنی کے ہیں۔ مُراد وہ سپتک جو درمیان میں ہو یعنی 'ا' سے لیکر 'ب' تک۔

3۔ تار سپتک :- تار کے معنی سنسکرت میں اونچے کے ہیں۔ بالفرض اگر کوئی ایسا سُر فرض کیا جائے جو باعتبار بلندیٔ آواز 'ب' کی آواز سے دونا ہو، مثلاً "د" تو اس فاصلے کو تار سپتک کہتے ہیں۔ آج کل یہ دُون کی سپتک بھی کہلاتی ہے۔[1]

ہر سپتک میں سات سُر ہوتے ہیں۔ ان سُروں کے حقیقی ناموں کے علاوہ اصطلاحی نام بھی ہیں، مثلاً

حقیقی نام	اصطلاحی نام
شرج (کھرج)	سا
رشب (رکھب)	رے
گندھار	گا
مدھم	ما
پنچم	پا
دیھوت	دھا
نیشاد (نکھاد)	نی

1 معارف النغمات۔ ص 29-32

ایک روایت کے مطابق ان سُروں کی پیدائش

"صدائے ہفت جانوراں سے اس طرح پر ہے یعنی کھرج بھینس سے،
رکھب پپیہا سے، گندھار کلا سے ــ مدہم کلنگ سے، پنچم کوئل سے،
دھیوت گھوڑے اور نکھار ہاتھی سے۔"[1]

صاحبِ معدن الموسیقی نے اِس طریقے کو غلط کہا ہے۔ "کس واسطے کہ جانور کی آواز کو قیام نہیں ہے یعنی متحرک نہ ہو اور ایک ہی صورت پر قائم رہے"[2] صاحب معدن الموسیقی کے مطابق "سات سُروں کو سات نام قرار دیئے گئے ہیں اور انہیں سات جانوروں کی آواز سے ماخوذ کیا گیا ہے اور :-

"سببِ پیدائش ہر سُر کہ کہاں سے کہاں پہنچتا ہے۔ پس ہر ایک سُر شکم سے گلے اور دماغ تک بائیس درجہ رکھے چنانچہ ناف سے اٹھے، پنجم و ششم، ہم و دہم، بمراتب بائیس تک پہنچے۔ اِس کے سات ٹکڑے بدیں تفصیل کئے گئے۔

(اول) شڑج :- کہ آواز طاؤس سے قرار دی ہے۔ رگ چہارم سے ظاہر ہوتی ہے، اس طرح پر کہ ہوا ناک سے گلے پر اور گلے سے لبینہ اور سینہ سے منہ میں اور منہ سے زبان پر اور زبان سے تا بہ دندان پہنچتی ہے اور چھٹی جگہ پر کھرج ہوئی۔

(دوم) رکھب :- فریاد پپیہے سے لے ــــ یہ ہوا سات سے دس تک پہنچے اور ناف سے تا بہ گلے اور گلے سے تا بہ دماغ پہنچی تو رکھب ہوئی۔

(سوم) گندھار :- فغان بز سے لی ہے۔ ہم سے تا سیز دہم اور ناف سے تا گلو اور گلے سے تا بہ پیشانی و پیشانی سے تا بہ ذہن پہنچ کے ٹھہری تو گندھار ہوئی۔

[1] "معدن الموسیقی"۔ ص 49

[2] ــ ایضاً ــ

(چہارم) مدھم :- آواز کلنگ سے لی ہے اور سینہ زدہم سے تا شانزدہم پہنچی اور ہوا
ناف سے سینہ تک قرار پکڑے تو مدہم ہوئی ۔
(پنجم) پنچم :- زمزمہ کوئل جانور سے لی ہے ۔ اِس قدر انتظام ہو کہ ہوا ناف سے پہلو
ہاؤ پہلوہا سے سر پر اور سر سے پھر کے سینہ میں تمکن ہو تو پنچم ٹھہرے ۔
(ششم) دھیوت :- کہ اسکو آواز ذوق سے لے از ہشتم تا الیت و ہوا ناف سے بکام و
کام سے بگلو و گلے سے بہ سینہ ٹھہرے تو دھیوت ہوئی ۔
(ہفتم) نکھار :- آواز فیل سے لی ہے اور بائیس سے تا سی ام ناف سے گلے میں و گلے
سے تالو و تالو سے تا سر پہنچے اور تمام سُر اس تلک پہنچ یکجا ہو کے قرار پکڑیں تو
نکھار صورت پکڑے اور ہفت سُر کو سروان کی اس قسم سے ہوئی ۔ پس نکھار
نیچ مرتبہ بائیس کے ہے ۔ یعنی بائیس رگیں متعلق ہیں ۔ بائیس سرت سے تو کھرج سے نکھار
خاتمہ ہے تمام درجہ یعنی جملہ مقاسوں کی[1]

ہندوستانی موسیقی میں شرج اور پنچم کے سوا ہر سر کا دوسرا روپ ہے ۔ شرج اور
پنچم کو چھوڑ کر ماباقی سروں کے کومل روپ ہوتے ہیں ۔ اِلّا مدہم کا تیور روپ ہے ۔ کومل
نرم اور تیور تیز کو کہتے ہیں ۔ (تفصیل آگے آئے گی) ۔ اِس طرح سے ہر سپتک میں بارہ
سُر مقرر ہوئے ہیں اور تینوں سپتکوں میں اکیس سُر یعنی :-

شرج (۱) | شدھ رشبھ (۲) کومل رشبھ (۳) | - | شدھ گندھار (۴) کومل گندھار (۵) |
شدھ مدہم (۶) تیور مدہم (۷) | پنچم (۸) - | شدھ دھیوت (۹) - کومل دھیوت (۱۰) | شدھ نکھاد (۱۱) - کومل نکھاد (۱۲)

1 "معدن الموسیقی" ۔ ص 77-70

سپتکوں کی تقسیم آدمی کو مدنظر رکھ کر کی گئی ہے۔" اگلے پنڈتوں نے صرف بائیس آوازوں کو سپتک مانا ہے۔ (یعنی سپتک کو بائیس حصوں پر تقسیم کیا ہے) ان حصوں یا آوازوں کو گرنتھوں کی اصطلاح میں سرتی کہتے ہیں۔ دراصل اس کا صحیح تلفظ شروتی ہے۔ اور اسکے لفظی معنی چھوٹے سُر (Microtone) کے ہیں۔ پنڈتوں کی اس تقسیم پر یہ اعتراض ممکن ہے کہ کیا بائیس سرتیوں سے زیادہ آوازیں ایک سپتک سے نہیں پیدا ہوسکتیں اور کیا وہ شروتی نہیں کہی جاسکتی ؟ بے شک بائیس سے زیادہ آوازیں پیدا ہوسکتی ہیں لیکن اگلے پنڈتوں نے سرتی کی تعریف میں صرف یہی نہیں کہا ہے کہ سرتی آواز کو کہتے ہیں بلکہ لکشن سنگیت میں (جو ایک گرنتھ ہے) سرتیوں کے متعلق یوں لکھا ہے "سرتی ایک ایسی آواز کا نام ہے جو موسیقی کی ضرورتوں کیلئے مفید ثابت ہو اور بآسانی شناخت کی جاسکے"[1] ظاہر ہے کہ جب آسانی سے پہچانے جانے کی شرط سرتیوں کیلئے مقرر کر دی جائے تو انکی تعداد بہت زیادہ نہ رہے گی کیونکہ ایک آواز دوسرے سے اس قدر مشابہ ہوگی کہ آسانی سے نہ پہچانی جاسکے گی۔ اور اسلئے سرتی نہ کہی جائے گی[2] اس پر بھی اعتراض ممکن ہے کہ کیا بائیس آوازوں سے زیادہ آوازیں سپتک میں نہیں پہچانی جاسکتی ہیں ؟ اس کا اسقدر جواب دیا جاسکتا ہے کہ بائیس سرتیوں کی تعداد اگلے پنڈتوں نے سنگیت کی ضرورتوں کے لئے کافی سمجھیں اور اسی پر اکتفا کیا۔ ان بائیس شرتیوں کے مندرجہ ذیل نام ہیں:۔

1۔ تیبرا   2۔ کمودوتی   3۔ مندا   4۔ چھندونی   5۔ دیاوتی

6۔ رنجنی   7۔ رکتیکا   8۔ رودری   9۔ کرودھی   10۔ وبجریکا۔

11۔ پرسانتری   12۔ پریتی   13۔ مارجنی   14۔ شربتی۔   15۔ ترنگا

1۔ "معارف النغمات" ص 32

2۔ ۔ ایضاً ۔

14۔ سندیپنی | 17۔ الاپنی | 18۔ مدنتی | 19۔ روہنی | 20۔ رمیا
21۔ اگرا | 22۔ شروبھنی

ان شرتیوں میں بعض ایسی ہیں جن کی آوازیں ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں۔ ایسی سرتیوں کے پنڈتوں نے علاحدہ نام رکھے ہیں۔ چنانچہ اس قسم کی شرتی کا نام کھرج ہے۔ اسکو اگلے گرنتھ کاروں نے چوتھی سُرتی جس کا نام چھندوتی ہے قائم کیا ہے۔ دراصل سنسکرت میں اس کا نام "شڑج" ہے اور سرگم کیلئے دوسرا نام "سا" ہے۔ دوسری سرتی جس کو پنڈتوں نے علیحدہ نام رکھنے کیلئے پسند کیا وہ ساتویں سرتی رکتیکا ہے۔ اس کا دوسرا نام پنڈتوں نے رکھب رکھا ہے۔ دراصل صحیح نام اس کا سنسکرت میں "رشب" ہے۔ سرگم کی ضرورتوں کیلئے اس کو "رے" کہتے ہیں۔ نویں سرتی کرودھی کو پنڈتوں نے گندھار کا نام دیا۔ اسے سرگم میں "گا" کہتے ہیں۔ علیٰ ھذاالقیاس تیرھویں سرتی مارجنی مدہم 'ما' کہلائی' سترویں سرتی الاپنی پنچم 'پا'، 'بیسویں سرتی رمیا دھیوت 'دھا' اور بائیسویں سرتی شروبھنی نکھار 'نی' کہلائی۔[1]

اِن سات سُروں کو شُدھ سُر مانتے ہیں۔ شُدھ کے معنی سنسکرت میں پاک یا خالص کے ہیں۔ باقی سُروں کو گرنتھوں کے مطابق وکرت سُر کہتے ہیں۔ وکرت کے معنی اپنی جگہ سے ہٹا ہوا ہے۔ ان میں چار سُر وکرت حالت میں اپنی اصلی جگہ سے گرے ہوئے ہیں یعنی وکرت رکھب، وکرت گندھار، وکرت دھیوت، وکرت نکھاد۔ یہی سر آج کل کومل بھی کہلاتے ہیں۔ رہا وکرت مدہم یہ وکرت ہونے پر اور وکرت سُروں کی طرح اپنی جگہ سے گرتا نہیں بلکہ چند سرتیاں چڑھ جاتا ہے۔ اس لئے اس کو تیور مدہم کہتے ہیں۔

[1] "معارف النغمات" ص 32

صحیح لفظ تیبر ہے۔ اور اس کے لفظی معنی تیز کے ہیں۔ کھرج اور پنچم کو اچل سُر کہتے ہیں۔ اَچل کے معنی ہیں اپنی جگہ سے نہ ہلنے والا۔ ان کو اچل سُر اسی لئے کہتے ہیں کہ ان کے وکرت سُر نہیں ہوتے۔

یہ بارہ سُر (سات شدھ اور پانچ وکرت) مروجہ سنگیت میں مانے گئے ہیں اور انہیں پر مروجہ موسیقی کا دارومدار ہے۔ پرانے گرنتھوں[1] کے مطابق سرتیوں کی تقسیم یوں کی گئی ہے۔ چار چار سرتیوں میں کھرج، مدہم اور پنچم منقسم ہیں اور دو دو نکھاد اور گندھار میں اور تین تین سرتیاں رکھب اور دھیوت پر۔ یہ بات ثابت ہے کہ اب تک تمام گرنتھ کاروں نے سپتک میں بغیر کسی دلیل و حجت کے بائیس سرتیاں تسلیم کی ہیں[2]۔

سرتیوں کی تقسیم اور سُروں کا نقشہ[3]

کھرج = ۴ سرتیاں			
تیبرا	کمودوتی	مندا	چھندونی

گندھار = ۲ سرتیاں	
رودری	کرودھی

پنچم = ۴ سرتیاں			
شربتی	ترنگا	سندیپنی	الاپنی

رکھب = ۳ سرتیاں		
دیاوتی	رنجنی	رکتیکا

مدہم = ۴ سرتیاں			
وجریکا	پرسارنی	پریتی	مارجنی

دھیوت = ۳ سرتیاں		
مدنتی	روہنی	رمیا

نکھاد = ۲ سرتیاں	
اوگرا	شروبھنی

سُر = ۷ — سرتیاں ۲۲

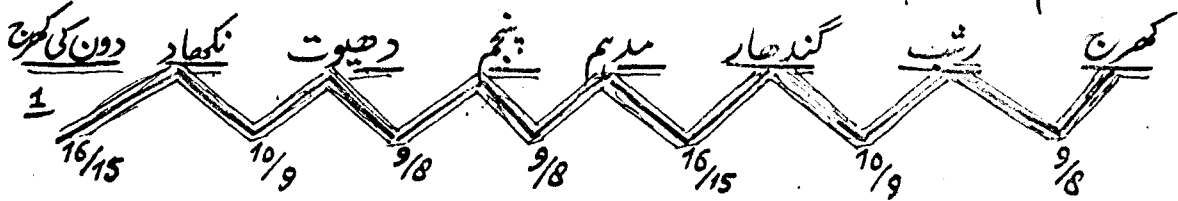
1۔ پرانے گرنتھ مندرجہ ذیل ہیں:-
(1) رتناکر = سب سے پرانا گرنتھ جو اس وقت موجود ہے۔ (2) راگ وبودھ = مصنف پنڈت سوم ناتھ 1410ء سرناٹک موسیقی سے متعلق۔ (3) کلا نِدہی = سور مل کلا نِدھی از پنڈت رام ماتیہ 1550ء کرناٹک موسیقی سے متعلق۔ (4) سارا امرت = سنگیت سارا امرتیا مصنف مہاراجہ تلاجی راؤ بھونسلے۔ سن تصنیف تقریباً 1783ء۔ کرناٹک موسیقی۔ (5) پاریجات = مصنف اہوبل پنڈت 1686ء، پنڈت دینا ناتھ نے اس کا ترجمہ فارسی میں 1724ء میں کیا ہے۔

2۔ "The Story of Indian Music — It's Growth and Synthesis" — By- O. Gwasmi Asia Publishing House Bombay- PP 26-30 (Reprint 1961)

3۔ نقشہ ماخوذ از "معدن الموسیقی" ص 78۔

موجودہ راگ ادھیائے میں سرتیوں کا کوئی مصرف نہیں ہے۔ جو اصول ہندسہ سُروں اور سرتیوں کے اخذ کرنے میں پیش نظر رکھے گئے ہیں ذیل میں ان کا خلاصہ پیش کیا جاتا ہے۔ (مزید تفصیلات معارف النغمات سے حاصل کیجیے[1]) یہ اصول سنسکرت گرنتھوں میں بھی پائے جاتے ہیں۔ بالفرض اگر بین یا ستار پر ایک تار جس کا طول پیلک سے لے کر کھرج تک چھتیس انچ فرض کریں اور تار کے چھیڑنے پر جو تموّجات ' vibrations ' پیدا ہوں انکی تعداد دو سو چالیس فی سیکنڈ فرض کرلی جائے تو سروں کی یہ حالت ہوگی۔

نام سُر	کھرج	رشب	گندھار	مدہم	پنچم	دھیوت	نکھاد	دون کی کھرج
طول (انچوں میں)	36	32	$28\frac{4}{5}$	27	24	$21\frac{1}{3}$	$19\frac{1}{5}$	18
اعداد تموّج فی سکنڈ	240	27	35	320	260	405	450	480
کھرج سے تناسب	1	$9/8$	$5/4$	$4/3$	$3/2$	$\frac{27}{16}$	$15/8$	2

اور بعدِ نغم یعنی دو صدائے موسیقی کے تموّجات میں باہمی تناسب حسب ذیل ہے:۔

یورپی موسیقی کا " Diatonic Major scale " بھی اسی تناسب پر ہے[2]

پس سپتک بہ اعتبار اُبعدِ نغم دو مساوی حصّوں پر تقسیم ہے۔ کھرج سے مدہم تک ایک حصّہ ہوا اور پنچم سے دون کی کھرج تک دوسرا حصّہ ہوا۔ مدہم اور پنچم میں جو بعدِ نغم موجود ہے یعنی 9/8 ' یہ دونوں مساوی حصّوں کے درمیان میں واقع ہے۔

1۔ معارف النغمات

2۔ ملاحظہ ہو - Acoustics of Music - (PP-172) " Ranade " نے موسیکل سکیل (سپتک) کی فیثاغورث کے اصول ریاضی کو مد نظر رکھ کر وضاحت کی ہے - ملاحظہ ہو "Hindustani Music" "An outline of its Physics & Aesthetics" (PP 36 - 51)

اور دونوں حصوں کو باہم ملاتا ہے۔ یہ آج کل شدھ سُروں کی سپتک مانی جاتی ہے۔
شرتیوں ایک شعبۂ "مورچھنا" کہلاتا ہے۔ مورچھنا سنسکرت لہ
میں غشی کو کہتے ہیں۔ معدن الموسیقی میں درج ہے کہ "پس ظاہر ہے کہ آگے شرتی
سے سُروں کے مابین محویت ہے۔ یعنی مقامات مورچھنا اور کلاؤں کو بیہوشی رکھتے ہیں۔
(کلا ہندی میں مشکلات کو کہتے ہیں)، یعنی مورچھنا اس مقام کو کہتے ہیں جو سُرا اور سُرتی
کے بیچ میں محویت اور ایک قسم کے کاہو۔ ایک ایسی آواز جسے صرف سوچا جا سکتا
ہے اور یہ انسانی استعمال سے باہر ہے۔ اس کے استعمال کے بارے میں شاستر سے
شہادت نہیں ملتی۔ اہلِ ہند اس کے متعلق بہت سی مبہم روایتیں کہتے ہیں[1]
صاحبِ معدن الموسیقی نے سُروں، مورچھنا اور کلا کی تمثیل یوں بیان کی ہے کہ
شُل بادشاہ اور کھرج سُرا اس کے تابع ہیں۔ سب شُتر مانند وزراء ہیں اور سُرت مثل
ملکہ کے یعنی ازواج اور مورچھنا مثل شہزادہ کے یعنی طفلان اور کلا مانند مصاحبان کے واسطے
اشغال روبرو سلاطین حاضر رہتی ہیں۔ لہذا کھرج کا تابع کرنا مقدم ہے ورنہ مملکت
خراب ہو جائے گی[2]
صاحب معارف النغمات نے مورچھنا کے باب البتہ دوسری ہی بات لکھی
ہے کہ "گرنتھ کاروں نے مورچھنا کی یوں تعریف کی ہے کہ ساتوں سُروں کے سلسلہ وار
اتار چڑھاؤ یعنی آروہی اور امروہی کو مورچھنا کہتے ہیں اور اسی سے تمام راگ پیدا ہوتے
ہیں۔ پس مورچھنا کا دوسرا نام ہوا ٹھاٹھ کا جو آجکل مستعمل ہے[3]

3۔ معارف النغمات۔ ص 56

1۔ معدن الموسیقی۔ ص 82

2۔ ایضاً۔

3۔ صاحب معارف النغمات کا یہ نظریہ درست نظر آتا ہے کیونکہ یہاں گرنتھوں کے حوالے سے بات کہی گئی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ صاحب معدن الموسیقی کی نظر گرنتھوں پر اس قدر نہ رہی ہو۔

آروہی ۔ سارے گاما پا دھانی ــــ ہندوستانی موسیقی کی متلمہ سبتک ہے۔ سارے گا... کو موسیقی کے قاعدے کے مطابق اور ٹیپ کے سر (دون کی کھرج) تک جانے کو موسیقی کی اصطلاح میں آروہی کہتے ہیں۔ آرودھ کے معنی سنسکرت میں چڑھاؤ یا چڑھنے کے ہیں۔ اسے آوروہی بھی کہتے ہیں۔

امروہی ۔ موسیقی کے قاعدے کے مطابق ٹیپ کی کھرج سے پہلی کھرج تک رجعت کو موسیقی کی اصطلاح میں امروہی یا اَوروہی کہتے ہیں سنسکرت میں اس کے معنی اتار یا اترنے کے ہیں ۔موجودہ ہندوستانی موسیقی کا کل دارومدار اوروہی اور امروہی پر ہے اور اسی سے تمام راگ اور راگنیاں ایک دوسرے سے علیحدہ ہوتی ہیں اور پہچانی جاتی ہیں۔

راگ کی آروہی امروہی ایک ہے اور تان کی اور۔ راگ کی آروہی امروہی کے لئے ٹیپ کی کھرج تک جانا اور اسی طرح واپس آنا ضروری ہے لیکن راگ کی آروہی کی دو خاص قسمیں ہوسکتی ہیں :۔شدھ اور وکر۔ شدھ کے معنی راگ میں بسلسلہ وار سر لگانا جیسے سارے گاما پا دھانی ــــ اسی وکر سارے سا۔ گارے۔ ما گا پاما وغیرہ وکر آروہی امروہی ہے۔

ہندوستانی موسیقی کی ایک اصطلاح "گرام" ہے ۔اس کے بارے میں جاننا ضروری ہے مگر چونکہ سرتیوں کی طرح "گرام" بھی مروجہ موسیقی سے خارج ہے اس لئے ان کے بارے میں بہت کم لوگ واقف ہیں۔ سنسکرت میں گرام کے لفظی معنی گاؤں کے ہیں۔لیکن موسیقی میں گرام سات شدھ سروں کو بائیس سرتیوں پر قائم کرنے کا نام ہے۔گرام تین اقسام کے گرنتھ سنگیت میں مانے جاتے ہیں : (۱) کھرج گرام (۲) مدھم گرام (۳) گندھار گرام۔ گندھار گرام کے بارے میں لکھا گیا ہے کہ یہ کسی نہ کسی طرح موسیقی سے غائب ہوگیا ہے ۔

یعنی کوئی نہیں جانتا کہ گندھار گرام کون سا تھا۔ رتناکر نے صرف دو گرام مانے ہیں۔ کھرج اور مدہم۔ دونوں کی نوعیت ایک ہی ہے یعنی سات شدھ سُر جو بائیس سُرتیوں پر خاص طور پر قائم کئے گئے ہیں۔ مدہم گرام میں بھی کھرج گرام کی طرح وہی سُر ہیں' اِلّا فرق صرف اتنا ہے کہ پنچم میں ایک سُرتی نیچی قائم کی جاتی تھی' یعنی سولھویں شرتی جس کا نام "سندیپنی" ہے۔ نتیجہ کے طور پر پنچم ایک سُرتی اترنے سے تیور مدہم ہوجاتی ہے۔ اور جس قدر رگر نتھ کے راگوں میں تیور مدہم آتا تھا وہ سب مدہم گرام سے گائے جاتے تھے اور شُدھ مدہم کے راگ کھرج گرام سے گائے جاتے تھے۔

"مدراس میں اب بھی یہی قاعدہ ہے کہ وہاں راگ دو حصوں پر تقسیم ہیں۔ شدھ مدہم کے راگ تیور مدہم کے راگ۔ غور کیا جائے تو ہمارے یہاں بھی راگوں کا دارومدار مدہموں پر ہے جس سے ظاہر ہے کہ متاخرین میں سے کسی عالم نے کھرج گرام اور مدہم گرام ملادیئے ہیں۔ کیونکہ فی زمانہ صرف کھرج گرام مروج ہے اور اس میں شُدھ مدہم اور تیور مدہم دونوں کے راگ گائے جاتے ہیں۔ متاخرین میں سے چند عالموں نے یہ بھی کہا ہے کہ کھرج اور مدہم اور گندھار وگرام سے ہماری مروجہ سپتک کے بارہ سُر نکلتے ہیں۔ اسی طرح کہ سارے گاماپادھانی ہمارے مسلمہ شدھ سُر ہیں۔ یہ ہمارا کھرج گرام ہوا۔ اب اگر ہم اس گرام کی مدہم کو کھرج مان کر سُر کھرنا شروع کریں اس طرح پر کہ کھرج گرام کی پنچم ہمارا رکھب بولے اور دھیوت پر گندھار بولے اور نکھاد پر مدہم تو نتیجہ یہ ہوگا کہ اس گرام میں جس کو اصطلاحاً مدہم گرام کہتے ہیں مدہم شدھ نہ رہے گا بلکہ تیور ہوجائیگا اس لئے کہ تیور نکھاد پر بولی تھی۔ پس اس طرح ہم کو دو گرام یعنی کھرج گرام اور مدہم گرام آٹھ سُر ملے یعنی سات شُدھ اور آٹھویں کڑی مدہم۔ اب اگر پھر ہم کھرج گرام کی گندھار کو کھرج مان کر اس

طرح سر بھیرویں جیسے مدہم گرام میں بیان کیا جا چکا ہے تو بھیرویں کا ٹھاٹھ پیدا ہو جائے گا۔ پس اس طریق سے چاروں کومل سر بھی مل گئے اور مروجہ سپتک کے بارہ سر پورے ہو گئے۔ گراموں کے یہ معنی مروجہ موسیقی کیلئے ضرور موزوں ہیں اور اس ترکیب سے سپتک کے بارہ سر نکل آتے ہیں لیکن گرنتھوں کا جو گرام سے مطلب تھا وہ یہ نہ تھا۔[1]

گرنتھ کاروں نے آروہی اور امروہی کو مورچھنا کہا ہے اس لئے مورچھنا کا دوسرا نام ٹھاٹھ ہوا جو آج کل مستعمل ہے۔ ٹھاٹھ کا دوسرا نام گرنتھوں میں "میل" ہے۔ اگلے زمانے میں ہر گرام میں کھرج مدہم اور گندھار) گرام) سات سات مورچھنا تھے۔ اس طرح گراموں کے اعتبار سے مورچھنوں کی تعداد اکیس ہوئی لیکن گندھار گرام کے مفقود ہو جانے کے بعد اس کے مورچھنے بھی مفقود ہو گئے۔ لیکن سترہ مورچھنے بطور یادگار اب بھی مشہور ہیں۔[2]

ہندوستانی موسیقی میں سا رے گا ما پا دھانی سا شدھ سر ہیں۔ انھیں شدھ ٹھاٹھ کہا جاتا ہے۔ یہ شدھ ٹھاٹھ بلاول کا ٹھاٹھ ہے کیونکہ صرف اسی میں شدھ سروں کا استعمال ہوتا ہے۔ ٹھاٹھ کے بارے میں یاد رکھنا چاہئیے کہ یہ سات سروں سے تیار ہوتا ہے اور کسی سر کے دونوں روپ (شدھ اور کومل) کسی بھی ٹھاٹھ میں استعمال نہیں ہوتے۔ ٹھاٹھ صرف آروہی میں ہی ہوتا ہے اور اس میں سموادی (وضاحت آگے آئے گی) یا کسی اور چیز کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ٹھاٹھ میں استعمال سروں کا نظام اس ٹھاٹھ سے پیدا کسی راگ میں بھی نہیں پایا ہو سکتا ہے۔ ٹھاٹھ کو

1 ـــ معارف النغمات ۔ ص56

2 ـــ ایضاً ـــ

پہنچاننے اور ان کے سر روپ وغیرہ یاد رکھنے کیلئے اس کا نام اس ٹھاٹھ سے
پیدا کسی مشہور راگ کے نام پر رکھا گیا ہے۔ اس لئے ٹھاٹھ نام والے راگوں کو آشے
شدھ یا جنک راگ کہا جاتا ہے۔ اور وہی اور امروہی (مور چھنا) تین صورتوں میں
پائے جاتے ہیں۔ سمپورن۔ شاڑو، اوڑو۔

سمپورن ۔ جس میں سات سر موجود ہوں۔

شاڑو ۔ جس میں چھ سر موجود ہوں۔

اوڑو ۔ جس میں پانچ سر موجود ہوں۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ سپتک کے دو حصے ہیں: (1) سارے گاما یعنی پوروانگ اور دھانی
اترانگ۔ سپتک کے متعلق یہ بتانا ضروری تھا کیونکہ یہ جنک ٹھاٹھ بنانے میں بہت کارآمد
ہیں۔ راگ کا علاحدہ علاحدہ ٹھاٹھ یاد رکھنے کیلئے پنڈتوں نے جنک ٹھاٹھ ایجاد کئے۔ یہ
جنک ٹھاٹھ شمار میں بہتر ہیں۔ ہندوستانی موسیقی میں دس ٹھاٹھ ہیں جنکی تفصیل یہ ہے:-

نام	سروں کا استعمال	کیفیت
1۔ بلاول	سارے گاما پا دھانی ۔	سب سر شدھ ۔
2۔ یمن (کلیان)	سارے گاماَ پا دھانی ۔	مدہم تیور ۔
3۔ کھماج۔	سارے گاما پا دھانیِ ۔	نکھاد کومل ۔
4۔ بھیرو۔	سارِےگاما پا دھِانی۔	رشب اور دھیوت کومل ۔
5۔ پوروی۔	سارِےگاماَ پا دھِانی ۔	رشب کومل، مدہم تیور، دھیوت کومل ۔
6۔ مارو ا۔	سارِےگاماَ پا دھانی	رشب کومل، مدہم تیور ۔
7۔ کافی ۔	سارےگِاما پا دھانیِ	گندھار اور نکھاد کومل ۔

8۔ آساوری ۔ سارےگاماپادھانی ۔ گندھار، دھیوت، نکھاد، کومل

9۔ بھیروی ۔ سارےگاماپادھانی ۔ رشب گندھار، دھیوت نکھاد، کومل
مدہم تیور ۔

10۔ توڑی۔ سارےگاماپا دھانی ۔ رشب، گندھار، دھیوت کومل، مدہم تیور

پنڈت وکنٹھ مکھی کے بہتر (72) ٹھاٹھوں کی گنت

1۔ سا۔ رے۔ رے۔ ما ۔ پا۔ دھا۔ نی۔ سا۔
2۔ سا۔ رے۔ گا۔ ″۔ ″۔ ″۔ ″ ″
3۔ سا۔ رے۔ گا۔ ما۔ ″۔ ″۔ ″۔ ″
4۔ سا۔ رے۔ گا۔ ما۔ ″۔ ″۔ ″۔ ″۔
5۔ سا ۔ رے۔ گا۔ ما۔ ″۔ ″۔ ″۔ ″۔
6۔ سا۔ گا۔ گا۔ ما۔ ″ ″۔ ″۔ ″۔

(تفصیل)

1۔ سا۔ رے ۔ رے۔ ما ۔ پا ۔ دھا ۔ نی ۔ سا۔
2۔ ″ ۔ ″ ۔ ″۔ ″۔ ″ ۔ دھا۔ دھا۔ ″ ۔
3۔ ″۔ ″ ۔ ″ ۔ ″ ۔ ″ ۔ دھا۔ نی ۔ ″ ۔
4۔ ″ ۔ ″ ۔ ″۔ ″۔ ″ ۔ دھا۔ نی۔ سا ۔

5- سا - رے - رے - ما - پا - نیا - نی - سا -
6- " - " - " - " - " - دھا - نی - " -

یعنی حصہ ۸ - کے جو چھ ٹھاٹھ درج کئے گئے ہیں وہ چھ چھ ٹھاٹھوں میں بدل بدل سکتے ہیں جو کل ملاکر چھتیس (36) ٹھاٹھ بنتے ہیں۔ چونکہ وکنٹھ مکھی کی تقسیم مدہم پر مبنی ہے اس لئے تیور مدہم کا استعمال کر کے چھتیس اور ٹھاٹھ بنتے ہیں جو کل ملاکر بہتر ٹھاٹھ بن جاتے ہیں۔

ایک ٹھاٹھ سے چار سو چوراسی (484) راگ بنتے ہیں۔ تفصیل یوں ہے:-

اوڈو واوڑو	=	225	-	(اوروہی 15 × امروہی 15)
" شاڑو	=	90	-	(اوڑو 15 × شاڑو 6)
" سمپورن	=	15	-	(اوڑو 15 × سمپورن 1)
" شاڑو اوڑو	=	90	-	(شاڑو 6 × اوڑو 15)
" شاڑو	=	36	-	(شاڑو 6 × شاڑو 6)
" سمپورن	=	6	-	(شاڑو 6 × سمپورن 1)
سمپورن اوڑو	=	15	-	(سمپورن 1 × اوڑو 15)
" شاڑو	=	6	-	(سمپورن 1 × شاڑو 6)
سمپورن سمپورن	=	1	-	(سمپورن 1 × سمپورن 1)
کل راگ	=	484		

پس چار سو چوراسی صرف ایک ٹھاٹھ (یعنی شدھ سروں کے ٹھاٹھ) سے نکلتے ہیں۔ لیکن سنگیت میں بارہ سر ہوتے ہیں۔ چونکہ کل ٹھاٹھ بہتر ہیں اس لئے کل راگ 34848

(484 × 72 = 34848) حاصل ہوتے ہیں۔ لیکن فی زمانہ 200 سے زیادہ راگ مروج نہیں[1]

مرقومہ بالا ٹھاٹھوں کے نام راگوں کے نام نہیں ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ راگوں کی مناسبت
سے ٹھاٹھوں کے یہ نام رکھے گئے ہیں۔ لیکن راگوں کا ان سے کوئی تعلق نہیں۔ اب یہاں ہر ایک
ٹھاٹھ سے جس قدر راگ پیدا ہوتے ہیں، انکو ٹھاٹھ کے نیچے لکھ کر دکھاتے ہیں :-

1۔ کلیان ٹھاٹھ

یمن۔ شدھ کلیان۔ بھوپالی۔ ہمیر۔ کیدار۔ چھایانٹ۔ کامود۔ شام کلیان۔
ہنڈول۔ گوڑ سارنگ۔ بہاگ۔ مالسری۔ یمنی بلاول۔ چندر کانت۔
سادنی کلیان۔ جیب کلیان۔

2۔ بلاول ٹھاٹھ

بلاول۔ بھاک۔ بہاگڑہ۔ دلیسکار۔ پہاڑی۔ ککبھ۔ شنکرا۔ نٹ۔
مانڈ۔ سر پردا۔ الیا۔ گن کلی۔ شکل۔ نٹ بلاولی۔ ہنس دھن۔
لچھا۔ ساکھ۔ ہیم۔ دُرگا۔ نوروچکا۔ ملوہا۔ کیدار۔ دیوگری۔
جلدھر کیدار۔ پٹ منجری

3۔ کھماج ٹھاٹھ

کھماج۔ جھنجھوٹی۔ سورٹھ۔ دیس۔ کھمباوتی۔ تلنگ۔ دُرگا۔ راگیسری
جے جے ونتی۔ گونڈ ملار۔ نٹ ملار۔ تلک کامود۔ بڈ ہنس۔ نارا۔
نارائینی۔ پرتاب درالی۔ ناگ سراوی۔

4۔ بھیرو (بھیروں) ٹھاٹھ

بھیرو (بھیروں)۔ کالنگڑہ۔ میگھ رنجنی۔ سوراشٹر۔ جوگیا۔ رام کلی۔ پربھاتی۔
بھاس۔ گوری۔ للت، پنچم۔ سادیری۔ بنگال بھیرو (بھیروں) شیومت بھیرو

1۔ "معارف النغمات" ص 49

آنند بھیرو (بھیرون) - گن کلی - بیجھ - اہیر بھیرو - زیلف - دیس گنڈ

(5) بھیروی (بھیروین) ٹھاٹھ

بھیروی - مالکوس - آساوری - دھناسری - بھوپالی - زنگولہ -
موٹلی - شدھ ساونت - لتنت لکھاری -

(6) اساوری ٹھاٹھ

اساوری - جونپوری - دیوگندھار - سندھ - اڈانہ - کوشی - درباری -
دیسی - کھٹ - ابھیری -

(7) ٹوڈی ٹھاٹھ

گوجری - میاں کی ٹوڈی - ملتانی - بہاری ٹوڈی -

(8) پوربی ٹھاٹھ

پوربی - گوری - ریوا - بیھاس - دیپک - تربینی - مالوی - ٹنکیکا -
سری راگ - جیت سری - لسنت - پرج - دھناسری - پوریادھنا
سری - نارائن

(9) ماروا ٹھاٹھ

ماروا - پوربا - سوہنی - براری - جیت - بھکار - بھٹیار - بیھاس -
ساج گیری - مالی گورا - پنچم - پوریا کلیاں -

(10) کافی ٹھاٹھ

دھناسری - سیندھوی (سیندورا) کافی - دھانی - بھیم پلاسی - بہار -
ماگیری - حسینی کانہڑا - میگھ ملہار - رام داسی ملار - میاں کی ملار - سوہا - فلابری
سور ملار - پٹ منجری - پردیپکی - دیوساکھ - ہنس کنکنی - بندرا بنی - پیلو -

راگ کے بارے میں یہ جاننا ضروری ہے کہ راگ ہمیشہ کسی ٹھاٹھ سے پیدا ہوتا ہے
راگ میں اوروہی اورامروہی 'وادی سموادی' ورجت ، النکار وغیرہ کا میل ہوتا ہے۔ راگ
میں زیادہ سے زیادہ سات اور کم سے کم پانچ سُر ہونے چاہئیے۔ کچھ لوگ چارہی سروں
والے ایک راگ مال سری کو بھی مانتے ہیں۔ زیادہ ترکسی سُر کے دونوں روپ ایک
ہی راگ میں استعمال نہیں ہوتے۔ لیکن اس کا بھی ایک اصول ہے جیسے کیدھار۔ ہمیر۔ کامود
چھا بانٹ۔ للت وغیرہ۔ شرج (کھرج) کسی بھی راگ میں نہیں ہوتا۔ مدہم اور پنچم
یہ دونوں سُر ایک ساتھ کسی بھی راگ میں الگ نہیں ہوتے۔ راگوں کی نو جاتیاں ہیں:۔

	اوروہی	امروہی
1۔ سمپورن	اوروہی 7 سُر	امروہی 7 سُر
2۔ شاڑ۔	" 6 •	" 6 "
3۔ اوڑو۔	" 5 "	" 5 "
4۔ سمپورن شاڑو۔	" 7 "	" 6 "
5۔ شاڑو سمپورن۔	" 6 "	" 7 "
6۔ شاڑو اوڑو۔	" 6 "	" 5 "
7۔ اوڑو شاڑو۔	" 5 "	" 6 "
8۔ سمپورن اوڑو۔	" 7 "	" 5 "
9۔ اوڑو سمپورن	" 6 "	" 7 "

راگوں کی تقسیم کے بارے میں یہ جاننا ضروری ہے کہ جن راگوں میں اورکسی راگ
کی چھایا دکھائی نہیں دیتی ہے یا جو شدھ یا آزاد روپ سے گائے بجائے جاتے ہیں اُن
کو شُدھ راگ کہتے ہیں۔
وجہ ٹھاٹھ میں آئی ہوئی دس راگوں کی چھایا کا میل کرا کے جن راگوں کو پیدا کیا جاتا ہے انہیں

سالنگ راگ کہتے ہیں۔ یہ راگ ہمیشہ دوراگوں کے میل سے جنم لیتے ہیں۔

(ب) جو راگ شدھ اور چھایا لنگ راگوں کے میل سے جنم لیتے ہیں ان کو سنکیرن راگ کہتے ہیں۔

(د) عام طور سے ایک ہی ٹھاٹھ سے پیدا بہت سی راگوں میں سر روپ کا وادی سموادی وغیرہ میں کچھ مشابہت ہوتی ہے۔ ایک دوسرے سے مشابہت کے کارن ان کو سم پرتک راگ کہا جاتا ہے۔

(ج) ٹھاٹھ راگوں میں راگ گانے سے پہلے جو راگ گائے جاتے ہیں ان کو پرزیل پرویشک راگ کہا جاتا ہے۔ ان راگوں کی خصوصیت یہ ہے کہ انکیں ہمیشہ پہلے یا بعد میں راگوں کے سروں میں تھوڑی مشابہت نظر آتی ہے جیسے مارو ٹھاٹھ میں مارو راگ۔

(ہ) سورج کے چڑھتے یا ڈوبتے، ان دو وقتوں میں جو راگ گائے جاتے ہیں ان کو سندھی پرکاش راگ کہتے ہیں۔ یہ ہمیشہ کومل رشب اور شدھ گندھار میں استعمال ہوتے ہیں جیسے بھیرو، للت، ماروا شری وغیرہ

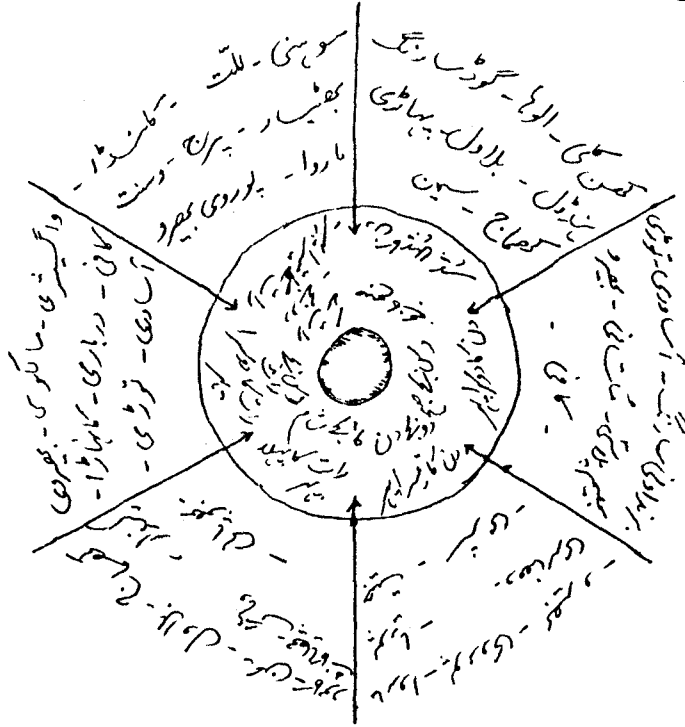
(ز) جن راگوں میں آروہی اور امروہی دونوں کا چلن باضابطہ نہ ہوا انہیں وکر راگ کہتے ہیں۔ جیسے گوڑ سارنگ۔ گوڈملا وغیرہ[1]۔

بھارتیہ راگ سنگیت میں گانے بجانے کے موضوع میں وقت کا اصول قدیم زمانے سے رائج ہے۔ اس طریقے سے حال میں راگ سنگیت کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔

(۱) پہلے حصے کے راگوں میں رے دھا ہمیشہ کومل ہوتے ہیں۔

(۲) دوسرے حصے کے راگوں میں رے دھا ہمیشہ شدھ ہوتے ہیں۔

(۳) تیسرے حصے کے راگوں میں گانی ہمیشہ شدھ ہوتے ہیں۔

چوبیس گھنٹوں میں بارہ گھنٹے کے بعد ایک ہی ٹھاٹھ کی تکرار ہوتی ہے - دن اور رات میں بارہ گھنٹے کے ستے کو تین حصوں کے راگوں کیلئے مقرر کیا گیا ہے ۔

راگ چکر:-

بھارتیہ راگ سنگیت میں مدہم سُر ضروری اور اہم ہے کیونکہ یہ سُر ہمیشہ راگ گائن کے وقت کو ظاہر کرتا ہے ۔ صرف مدہم کی شکل تبدیل کرنے سے ہی صبح کا راگ شام کے راگ میں تبدیل ہوتا ہے جیسے بلاول کا مدہم تیور کرنے سے یمن اور پوربی کا مدہم کومل کرنے سے بھیروں بن جاتا ہے ۔ دوسرے کسی سُر کی خصوصیت اس طرح کی نہیں ہے، اسی وجہ سے مدہم کو ادو درشک سُر یعنی راستہ دکھانے والا سُر کہتے ہیں ۔

اگلے پنڈتوں نے راگوں کی پہچان کیلئے دس باتوں کو ضروری مانا ہے۔ سنگیت کی اصطلاح میں انھیں لچھن کہتے ہیں ۔ یہ دس لچھن مندرجہ ذیل ہیں:-

1۔ **گرہ:**۔ وہ سر جس سے کسی راگ کا آغاز ہو۔
2۔ **انش:**۔ راگ میں بار بار استعمال ہونے سر کو انش کہتے ہیں۔ اس کو جیو سر بھی کہتے ہیں۔ جیو کے معنی جان کے ہیں اسلئے انش کا سر راگ کی جان ہوتا ہے۔
3۔ **تار:**۔ جو سر یہ بتائے کہ ٹیپ کے سروں میں کہاں تک راگ کو جانا چاہیئے' اسے تار کہتے ہیں۔
4۔ **مندر:**۔ نیچے کی سپتک میں لگائے جانے والے سر کو مندر کہتے ہیں۔ گویا یہ سر ایک حد قایم کرتا ہے کہ مندر کی سپتک میں کہاں تک جانا چاہیئے۔
5۔ **نیاس:**۔ جس سر پر راگ ختم ہو' اسے نیاس کہتے ہیں۔
6۔ **اپنیاس:**۔ وہ سر جس پر راگ کا ایک حصہ ختم ہو' اُسے اپنیاس کہتے ہیں۔
7۔ **سنیاس:**۔ جس سر پر راگ کا پہلا حصہ ختم ہو اسے سنیاس کہتے ہیں۔
8۔ **ویناس:**۔ وہ سر جس پر گیت کا پہلا ٹکڑا ختم ہو ویناس کہلاتا ہے۔
9۔ **بُہت:**۔ یہ دو طرح کے ہیں (1) النگھن (2) ابھیاس۔
النگھن وہ سر جو راگ کی آروہی اور امروہی میں برابر بولتا ہے اور ابھیاس وہ سر جو آروہی اور امروہی میں چُھوٹ جاتا ہے۔
10۔ **الپت:**۔ اس کے معنی چھوٹے یا کمزور کے ہیں، سر راگ میں اس وقت کمزور ہوتا ہے جب کسی کے ساتھ اسکا استعمال ہو یا بالکل غیر مستعمل ہو۔ لہذا اس بنا پر اسکی دو قسمیں ہیں؛ لنگھن اور ابیھضیاس۔ لنگھن وہ سُر ہے جو کسی راگ میں قطعاً متروک ہو اور ابیھضیاس وہ سر ہے جو کسی کے ساتھ استعمال ہو۔
گرنتھ سنگیت میں ان لچھنوں کی پابندی بہت سختی سے کیجاتی تھی۔ لیکن اب انکی

پابندی فرضی خیال کی جاتی ہے۔ صرف النش کے سُروں کی البتہ ضرورت ہے۔ یہ آج کل "وادی سُر کے نام سے جانے جاتے ہیں۔ آجکل راگ کے لئے وادی۔ سموادی۔ انوادی۔ دیوادی وغیرہ سُروں کا ہونا ضروری ہے۔

موسیقی کے عالموں کے مطابق جو سُر راگ میں کثرت سے استعمال ہو اُسے وادی سُر کہتے ہیں اور جو سُر وادی سُر کے بعد زیادہ لگے اسے سموادی کہتے ہیں۔ کھرج پنچم یا پنچم کھرج سموادی کے جوڑ ہوتے ہیں[1]۔ جو سُر نہ وادی ہو نہ سموادی اسے انوادی سُر کہتے ہیں۔ دیوادی سُر کو راگ کا دشمن کہتے ہیں۔ کیونکہ یہ راگ کی ترتیب اور خوبصورتی کو خراب کر دیتا ہے۔ سموادی بہت سی باتوں میں وادی کا ہم سفر ہوتا ہے۔ لیکن استعمال میں اس کا درجہ وادی سے کم ہوتا ہے۔ انوادی بہت سی باتوں میں وادی اور سموادی کی طرح ہوتا ہے۔ اچھے گائیک ہمیشہ وادی پر زور دیتے ہیں اور سموادی پر بھی۔ لیکن اس سے کم انوادی پر درجہ بدرجہ زور دیتے ہیں۔ اچھے گائیک موقع محل کے ساتھ دیوادی پر بھی کبھی زور لگاتے ہیں۔ یہ دو طرح پر لگایا جاتا ہے۔ پرچھادن یعنی برائے نام اس کو چھوتا اور لوپن یعنی چھپا کر اس طرح کہ معلوم نہ ہو[2]

راگوں کے اقسام کے بارے میں معارف النغمات میں درج ہے :-

1۔ **دیسی راگ :-** وہ راگ جو کسی خاص حصۂ ملک کی ایجاد ہوں اور وہاں کسی خاص طریقے پر گائے جاتے ہوں۔ مانڈ، جونپوری وغیرہ دیسی راگوں کی مثالیں ہیں۔ دوسرا بیان ان کے متعلق یہ ہے کہ دیسی راگ وہ ہیں جن میں گرام اور سرتی وغیرہ کی قید نہ ہو۔ پس فی زماننا گویا ہم مارگ راگوں کو بھی دیسی راگ کر کے دکھاتے ہیں کیونکہ مروجہ موسیقی میں گرام اور سرتی وغیرہ کی قید ہمارے راگوں میں نہیں ہے۔

سُروں کے اعتبار سے راگوں کی تین قسمیں ہیں :-

1۔ **سمپورن راگ :-** جس میں سات یا زاید سُر ہوں (یمن کلیاں)

2۔ **شاڈو راگ :-** جس میں صرف چھ سُر ہوں (للت)

3۔ **اوڈو راگ :-** جس میں صرف پانچ سر ہوں (ہنڈول)

1۔ "معارف النغمات"۔ ص 72

2۔ ۔ ایضاً ۔

راگوں میں چند ایسے بھی ہیں جو اپنی شکل پورے طور پر یا تو پوروانگ میں ظاہر کرتے ہیں یا اترانگ میں۔ پس اس اعتبار سے تمام راگوں کی تقسیم دو طرح پر کیجاتی ہے :۔

1۔ پوروانگ کے راگ :۔ وہ راگ جن کی شکل پوروانگ میں ظاہر ہو اور اسی حصہ پر راگ کا زیادہ زور رہے۔ مثلاً بلوریا۔

2۔ اترانگ کے راگ :۔ وہ راگ جن کی قطع اترانگ یعنی پنچم سے لیکر ٹیپ کی کھرج تک ہوتی ہے اور اسی حصے پر راگ کا زور رہتا ہے۔ مثلاً سوہنی، بسنت، پرج وغیرہ۔

شُدھ اور وکر آروہی اور امروہی کے لحاظ سے راگ کی دو قسمیں ہیں :۔

(1) شُدھ روپ ۔ شُدھ روپ کے راگوں میں جس قدر سُروں سے راگ بنا ہو وہ سب سلسلہ وار لگائے جاتے ہیں۔ مثلاً توڑی۔ یمن وغیرہ۔

2۔ وکر روپ ۔ وکر روپ کے راگ وہ ہیں جنمیں راگ کے سُر سلسلے سے نہیں لگائے جاتے ہیں۔ مثلاً گوڑ سارنگ، کامبود۔[1]

1۔ معارف النغمات۔ ص4

ہندوستانی موسیقی میں راگوں کا حلیہ

جمالیاتی نقطۂ نظر سے ہندوستانی موسیقی میں راگوں کے حلیہ کا بیان ضروری ہے۔ ان راگ اور راگنیوں کے حلیوں سے ہندوستانی موسیقی کی جمالیات میں مذہب اور رس کا ملاپ ایک اہم نظریے کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔

موسیقی کے دیوتا مہادیو کا امتیاز یہ ہے کہ اس کے پانچ سر ہیں۔ مہادیو کے چار سروں میں ہر ایک سر زمین Globe کے چار اطراف کی طرف ہے، یعنی ہر سر کی ایک سمت ہے، مشرق، مغرب، جنوب، شمال جبکہ پانچواں سر آسمان کی سمت اٹھا ہے۔ پانچ سروں میں سے ہر ایک سر سے ایک راگ پیدا ہوتا ہے، اس طرح سے پانچ راگوں کی تخلیق ہوئی ہے، یہ راگ مندرجہ ذیل ہیں:۔

بھیروں ۔ ہنڈول۔ دیپک۔ شری۔ میگھ؛ چھٹی راگ "مالکوس" مہادیو کی زوجہ پاروتی سے مخرج ہے[1]

وضع راگ بھیروں یہ راگ مہادیو کے اس سر سے نکلا ہے جس کی سمت جنوب ہے۔ یہ اپنی ذیلی راگوں کے ساتھ ستمبر اور اکتوبر میں گانا چاہئیے۔ اس کا گائن سمے طلوع آفتاب سے قبل طلوع آفتاب تک۔ یہ سمپورن راگ ہے۔ اسمیں رے دھا کومل لگتے ہیں۔ ہیئت میں مہادیو جیسا۔ مہادیو سنیاسی جیسا بیٹھا، مہادیو کے جسم پر بھبھوت ملا۔

[1] "The Music of India" by Attiya Fayeezi
Low Price Publications Delhi - 1990.
Bright Printers Delhi —— PP. 78 -

ژولیدہ مُو، جو سفید ہیں اور جنھیں سر کے بالائی حصّے پر جوڑے کی طرح باندھا گیا ہے۔ دو ندیاں اِس کے بالوں سے نِکل کر اِس کے دونوں طرف بہتی ہیں۔ یہ ہندوستان کے دو مقدس دریا گنگا اور جمنا ہیں۔ (یہ دونوں دھارے مہادیو کے اردگرد شیو لنگ جیسی شکل بناتے ہیں۔) بازو میں جواہر کا ایک کنگن بندھا۔ ایک ہلال CRESENT سر کے بیچ۔ بھوؤں درمیان میں ایک آنکھ تعقل WISDOM کی۔ بازوؤں سے دو سانپ COBRA لپٹے ہوئے۔ (صاحبِ معدن الموسیقی نے ایک سانپ کو بالوں کے جوڑے اور دوسرے کو کمر سے لپٹا بتایا ہے) ۔ پیشانی پر پنڈا کی مقدس علامت، جنت میں شیر کی کھال پر بیٹھا ہُوا۔ اِردگرد چمکتے ہوئے بادل۔ ایک ہاتھ میں شہ شامہ اوزار TRIDENT لئے دوسرے میں رودرکھوں کے پھولوں کا گچھا۔ اِس کا گلا آٹھ انسانی کھوپڑیوں کے ہار سے مزین ہے۔[1]

معدن الموسیقی میں مزید وضاحت یوں کی گئی ہے:۔

"صورت عال گورا، رنگ سفید، چشمان کلاں، بلند بینی، کشادہ پیشانی، گول منہ، موچھیں چڑھی ہوئی۔"[2]

وضع راگ سری یہ راگ مہادیو کے اس سر سے نکلتا ہے، جس کی سمت مشرق ہے۔ اِس راگ کو اپنی راگنیوں کے ساتھ نومبر اور دسمبر میں گانا چاہیئے۔ اِس کا گائن سمے تقریباً چھ بجے ہے۔ یہ سمپورن راگ ہے۔ رے دھا کومل۔ عطیہ فیضی نے اعتراض کیا ہے کہ تصویر میں مصور نے مغنیہ کے ہاتھ میں تمبورا دکھا کر غلطی کی ہے۔ اس کی جگہ منجیرا ہونا چاہیئے تھا۔[3]

اپنی وضع میں یہ راگ ایک آدمی نظر آتا ہے جو سرخ لباس میں ملبوس ہے، اِس کے گلے میں ایک خوبصورت موتیوں اور یاقوت رمانی کا ہار ہے، جس کے موتی اس کے کانوں میں بھی ہیں۔ ہاتھ میں ایک مقدس کنول، ایک باوقار تخت پر بیٹھا ہوا ہے۔ وینا کے ہوش ربا سُر سُننے میں مستغرق۔ ساتھ ہی میں ایک خوبصورت ساتھی۔ عطیہ فیضی نے اس کی کوئی تصویر نہیں دی ہے۔

1. "The Music of India" by Atiya Faizi - PP 79
   تصویر کیلئے ملاحظہ ہو کتاب ہذا کا صفحہ نمبر 63
2. "معدن الموسیقی" باب دوم فصل چہارم - ص 129
3. ——— ایضاً ———

3۔ **وضع راگ دیپک** | یہ راگ اپنی وضع میں ایک خوبصورت مرد سے مشابہ ہے جو عنفوانِ شباب میں ہے۔ پُروقار طور پر سُرخ ملبوس میں اندھیرے میں چمکتا ہوا۔ اسکی شخصیت کی چمک اتنی تیز ہے کہ اسکی کرنیں تیرگی میں آگ کے شعلوں کی طرح اترتی ہیں۔[1]

4۔ **وضع راگ میگھ** | یہ راگ مہادیو کے اس سَر سے نکلتا ہے جو آسمانوں کی طرف اٹھا ہے۔ اِسے جولائی اور اگست کے مہینوں میں گانا چاہئیے۔

یہ بارش کا دیوتا ہے۔ یہ فطرت کے اندر پانی کے عناصر کو متحرک کر کے ایک ایسے فسوں کی طرح کام کرتا ہے جو پانی کے ریلے لاکر ملک کو سیراب کرتا ہے۔ اسے بارشوں کے موسم میں گانا چاہئیے۔ میگھ کی ترجمانی ایک کالا اور خوبصورت آدمی اپنی مہیب وضع سے کرتا ہے۔ اِس کے ہاتھ میں ایک ننگی تلوار ہے جسے وہ ہوا کے بیچ پوری طاقت سے تھامے ہوئے ہے، ایسے جیسے غراہٹ اور غیظ و غضب سے آسمانوں کو چھیرتا ہے۔ وہ بھاری بھرکم قہرہ آلودہ نظروں سے دیکھتا ہے۔ آنکھیں اسکی غضب ناک ہیں۔ اس کے بال اوپر کی طرح کھنچے ہیں اور ران میں پگڑی کے مانند پیچ ہیں۔ منظر میں آسمان پُرغیظ بادلوں سے سیاہ پڑا ہے۔ بجلی اور گرج سے گھٹا ٹوٹ اور بھاری ماحول پھٹا ہوا ہے، جس سے ایک ڈراونا پہلو پیدا ہو گیا ہے۔[2]

5۔ **وضع راگ ہنڈول** | ۔ یہ راگ مہادیو کے منہ سے مخرج ہے، جسکی سمت شمال ہے اِسے مارچ اور اپریل میں گانا چاہئیے۔ یہ اوڑو راگ ہے۔ یہ اپنی وضع میں محبت کے دیوتا کرشنا جیسا ہے جو ہنڈولہ پر براجمان ہے بانسری بجا رہا ہے اور اس کے اردگرد گوپیوں کا ہالا ہے جو اس کے گیت اور بانسری کی تان پر لچک رہی ہیں۔ اس کی [illegible] آنکھوں کی سیال گہرائیوں میں محبت اور عیش و طرب جھلکتا ہے۔ اس کی جھٹائیں گہری ہیں اور مشک کی کونپلیں اس کے ماتھے سے پھوٹتی ہیں۔ باریک قسم کی جالی کے دھنک رنگ پارچہ جات باوقار دوشیزائیوں کو اپنے ہالے میں لئے ہوئے ہے۔ جو اہرات اپنی تابناک چمک سے چہرے اور تصویر کی دھمک میں چار چاند لگاتے ہیں۔[4]

1 "The Music of India" by Attiya Faizi - PP — 89
2 — ایضاً — ص PP 84
3 — ایضاً — ص 69
4 — ایضاً — ص 82 (تصویر کے لئے ملاحظہ ہو ص 66)

اِن پانچ اہم راگوں کی وضع کے بیان کے بعد خوبی سے پتہ چلتا ہے کہ ہندوستانی موسیقی کی جمالیات کے بارے میں قدما کا کیا نظریہ تھا۔ مذہب، جمال۔ فطرت اور رس مل کر ایک ایسی جمالیاتی ہیت بن جاتی ہے جس کا علامتی اظہار موسیقی کے ذریعے سے ہوتا ہے۔

علیہ فیضی نے The Music of India میں اور جن راگ اور راگنیوں کی وضع کے بارے میں بیان کیا ہے، انکی تفصیل مع حوالہ جات مندرجہ ذیل ہے:۔

1۔ راگنی بھیروین، تفصیل صفحہ نمبر 79، تصویر صفحہ نمبر 78
2۔ آساوری، تفصیل صفحہ نمبر 80، تصویر صفحہ نمبر 76
3۔ مالکوس، تفصیل صفحہ نمبر 81، تصویر صفحہ نمبر 68
4۔ ٹوڈی، تفصیل صفحہ نمبر 81، تصویر صفحہ نمبر 80
5۔ للت، " " 82، " " " 70
6۔ کانہڑا، " " " 84 " " " 84
7۔ گوجری، " " " 85 " " " 72

(مزید تفصیلات کیلئے ملاحظہ ہو "معدن الموسیقی" باب دوم فصل چہارم صفحہ 128 سے تا صفحہ 140)

راگ کے بیان کے بعد تان کے بارے میں جاننا ضروری ہے۔ سنسکرت کا ایک لفظ "تن" ہے جس کا معنی کھینچنا یا پھیلانا ہے۔ تان کا لفظ اسی سے نکلا ہے۔

تان سُروں کے ایسے مجموعے کو کہتے ہیں جو راگ کے پھیلانے میں کارآمد ہو۔ "سا رے گا ما پا دھا نی سا" یہ تان ہے۔ مورچھنا اور تان میں یہ فرق ہے کہ مورچھنا میں آروہی اور امروہی کی ضرورت ہوتی ہے اور سُروں کا سلسلہ وار ہونا بھی ضروری ہے جب کہ تان کیلئے کوئی ایسی قید نہیں ہے۔

مور چھنے صرف ٹھاٹھ اور راگ پیدا کرتا ہے۔ تان کا مصرف راگ میں گھٹنا بڑھنا۔ تان کی دو قسمیں :۔
1۔ شُدھ تان۔ 2۔ کوٹ تان۔
شُدھ تان :۔ ایسی تان کو کہتے ہیں جسمیں بسلسلہ وار سُر لگائیں جائیں جیسے سارے گا ما۔ ۔ ۔ ۔ ۔
کوٹ تان :۔ ایسی تان جسمیں بسلسلہ وار سُر نہ ہوں، مثلاً سارے گا رے ما پا گا ما۔ ۔ ۔ ۔ ۔

صاحب معارف النغمات نے کوٹ تان کا حساب لگا کر تعداد 5040 بتائی ہے[1]۔ کوٹ تان کو میر کھنڈ بھی کہتے ہیں۔ تان لگاتے وقت زیادہ بہتر طریقے سے واضح ہو جاتی ہے۔ اسلئے لفظوں میں سے اسکا علم بیان کرنا وقت ضایع کرنے کا عمل ہے۔

کوٹ تان کے بعد النکار کا ذکر اہم ہے کیونکہ النکار کوٹ تان سے ہی پیدا ہوتے ہیں۔ برن چار قسم کے ہوتے ہیں (آستھائی برن، آروہی برن، امروہی برن، سنچائی برن)۔ کسی خاص برن میں چند سُروں کے مجموعے کا نام النکار ہے۔ آجکل کے روزمرّہ میں سمجھ لینا چاہئیے کہ النکار بنے بنائے پلٹے کو کہتے ہیں۔ النکار کے لفظی معنی زیور کے ہیں۔

پاریجات گرنتھوں نے النکار کی تریسٹھ قسمیں لکھی ہیں اور رتنا کر نے چونتیس اقسام بتائے ہیں۔ یہ النکار چار برن پر تقسیم ہیں، یعنی کوئی استھائی برن کا النکار ہے۔ کوئی آروہی کا۔ علی ھذا القیاس ان النکاروں میں سے ہر ایک کا علیحدہ نام بھی گرنتھوں میں درج ہے۔

النکار کے بعد لچھن گیت کا ذکر ضروری ہے۔ ہر ایک راگ کیلئے لچھن گیت الگ الگ ہیں۔ ان گیتوں میں تمام راگ کی ضروری باتوں کا بیان خصوصاً راگ کے سموادی کا حال بیان کیا گیا ہے۔ ان میں دو فائدے ہیں :۔ ایک تو یہ ہے کہ ان میں راگ کی شکل اور اس میں گھٹنے بڑھنے کی ترکیب، تانوں کا حال بیان ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ یہ آسانی سے یاد رہتے ہیں۔

1 "معارف النغمات" ص 77 (مزید تفصیلات کیلئے ملاحظہ فرمائیں ص 77 سے ص 89 تک)

اِس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ موسیقی کی اصطلاح میں سُروں کا نام لیکر گانے کو سرگم کہتے ہیں۔ پنڈتوں نے اسکا ایک خاص طریقہ لکھنے کا لوگوں کی سہولیت کیلئے نکالا ہے۔ یہ لکھنے کا طریقہ نہایت ضروری ہے اور مفید بھی۔ ذیل میں اسکا بیان ہے:۔

1 مدھ سپتک کے سُر اس طرح لکھے جاتے ہیں سا رے گا ما پا دھا نی۔

لیکن جب ٹیپ کے سُر پر جائیں تو سپتک کو ٹیپ کی سپتک کہیں گے۔ اس کے سُر لکھنے کا طریقہ گرنتھوں میں یہ تھا کہ سُروں کے اوپر ایک نقطہ (٥) لگا دیتے تھے۔ صاحب معارف النغمات نے نقطہ کے بجائے سُروں کے اوپر لکیر کھینچنے کی تجویز دی ہے۔ جیسے سا رے گا ۔ ۔ ۔ ۔ اس طرح کی ایک تجویز یہ بھی کہ مندر سپتک کے سُروں کے نیچے لکیر کھینچنے سے انھیں ظاہر کیا جاسکتا ہے[1] مگر اسمیں ایک دقّت یہ ہے کہ پھر کومل اور تیور سُروں کو کیسے دکھائیں۔ میرے خیال میں تار سپتک کے سُروں کے اوپر نقطہ کھینچنا اور مندر سپتک کے نیچے نقطہ لگانا ہی بہتر ہے کیونکہ اس طریقے سے کومل اور تیور سُروں کو آسانی سے دکھایا جاسکتا ہے اور کسی ابہام کا خطرہ بھی نہ رہے گا، جیسے:۔

مدھ سپتک:۔ سا رے گا ما پا دھا نی۔

تار سپتک:۔ سٗا رےٗ گاٗ ماٗ پاٗ دھاٗ نیٗ۔

مندر سپتک:۔ سٖا رےٖ گاٖ ماٖ پاٖ دھاٖ نیٖ۔

ایسے طریقے سے کومل سُروں کے نیچے اور تیور سُروں کے اوپر لکیر کھینچ کر ظاہر کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً سٗا رےٗ گاٗ ماٗ ــــ یا پٖا رےٖ گاٖ ماٖ ــــ علیٰ ھذا القیاس۔

آلاپ:۔ راگ کی شکل دکھانے کو اصطلاحاً آلاپ کہتے ہیں۔ اسکی دو قسمیں ہیں:۔

راگ آلاپ۔ روپک الاپ۔

راگ آلاپ:۔ اسکو کہتے ہیں جسمیں گرہ۔ انش، مندر، تار، نیاس، اپنیاس، اپنٹ، بُہت

1۔ "معارف النغمات" ص 93۔

دسوں چیزیں جن کا راگ کی تعریف میں بیان ہو چکا ہے، پائی جاتی ہیں۔

روپک الاپ :۔ اس میں اور راگ الاپ میں یہ فرق ہے کہ اسمیں استھائی اور انترا صاف معلوم ہوتے ہیں۔ آج کل گانے والے آلاپ کرتے وقت چند خاص الفاظ استعمال کرتے ہیں جیسے آن تے رے نا ری نوم وغیرہ۔ جب کسی الاپ میں بول اور تال بھی شامل ہو تو اُسے آکیشپتا کہتے ہیں۔ راگ کے آلاپ کو یعنی اسکی خوبصورتی ظاہر کرنے کو آلپتی بھی کہتے ہیں۔ اسکی دو قسمیں ہیں، (ا) راگ آلپتی (ب) روپک آلپتی۔

راگ کے چار حصے بتائے گئے ہیں:۔ (۱) استھائی۔ (۲) انترہ۔ (۳) سنچاری۔ (۴) ابھوگ۔

(۱) استھائی :۔ راگ کے پہلے حصے کو استھائی کہتے ہیں۔ آج کل کوئی قاعدہ نہیں ہے کہ استھائی میں کس سُر تک جانا چاہیئے۔ عام رواج یہ ہے کہ مندر سپتک اور مدھیہ سپتک میں رہتے اور ٹیپ کی کھرج پر نہیں جائے۔

(۲) انترہ :۔ راگ کا دوسرا حصہ اس میں ہوتا ہے۔ اور تار کی کھرج بھی اس میں شامل کیجاتی ہے۔

(۳) سنچاری :۔ یہ تیسرا حصہ ہے اس میں عموماً مدھیہ سپتک میں رہتے ہیں۔

(۴) ابھوگ :۔ یہ راگ کا چوتھائی حصہ ہے۔ انترہ سے مشابہ ہے۔ فرق یہ ہے کہ انترہ میں صرف تار سپتک کی کھرج تک جاتے ہیں اور اسمیں تار سپتک کے ما باقی سُر بھی لگائے جاتے ہیں۔

یہاں راگ کے علم کا بیان ختم ہوتا ہے

———— ❀ ————

ہندوستانی موسیقی کی مختلف ہیئتیں

• ہندوستانی موسیقی ایک باضابطہ ارتقاء سے گزری ہے۔ اسکے ارتقائی سفر میں اِسکی ہیئتیں FORMS بھی تبدیل ہوتی گئیں۔ ان ہیئتوں کی تبدیلی میں وقت کے ساتھ ساتھ انسانی مزاج کی بدلتی ہوئی کیفیات کا بھی دخل تھا۔ ہندوستانی کلاسیکی موسیقی میں اس وقت کی نمایاں اصناف جو مروّجہ ہیں مندرجہ ذیل ہیں:۔

1۔ دھرپد۔ 2۔ دھمار۔ 3۔ خیال۔ 4۔ ترانہ۔ 5۔ ٹپّہ۔ 6۔ ٹھمری۔

ان کی مختصر تفصیل ذیل میں دی جاتی ہے:۔

دھرپد دھرپد خیال گائکی سے پہلے کا قدیم انداز ہے۔ اس میں سُر لے تال اور بول سب ہوتے ہیں۔ لیکن سُر پر زیادہ زور ہوتا ہے اور تان ممنوع ہے۔ دھرپد کا آغاز شہنشاہ اکبر کے عہد میں ہوا۔ اِسے سب سے زیادہ نائک بیجو باؤرا نے منظر عام پر لایا۔ اس کے علاوہ ایک دوسرے استاد ہری داس سوامی نے بھی اسکو روشناس کرایا۔[1]

لفظ "دھرپد" کے معنیٰ متعین یا مقرّرہ 'FIXED' کے ہیں۔ اس لئے اس کے نام سے ظاہر ہوتا ہے کہ ایک متعیّن افادیت کے خیال کے علاوہ اس پر ضابطوں کی ایک معیّن پابندی بھی ہے۔ اس کے چار حصوں لفظ سُر۔ وقت۔ تال میں ہر ایک حصہ غیر متغیر ہے۔[2]

دھرپد کو ایک سُست لے میں گایا جاتا ہے اور اس کے علاوہ مخصوص تالوں کا استعمال ہوتا ہے۔ جیسے چوتال۔ دھیما تر تال، جھپ تال اور روپک۔[3] دھرپد میں حمد و ثناء اور شجاعت کے کارنامے یا

1۔ "اردو نظم اور اسکی اصناف"۔ گیان چند۔ مشمولہ شب خون۔ جولائی۔اگست۔ستمبر 1985 ص

2۔ Understanding Indian Classical Music
By G. N. Joshi. D. B. Taraporevala
Sons & Co Private Ltd - Bombay 1977 - P124.

3۔ — Ibid — PP- 125.

دیوتاؤں کی توصیف کی جاتی ہے۔ دھرپد جب جھپ تال میں گایا جاتا ہے "رادرہ" کہلاتا ہے، جب دھمار میں گایا جاتا ہے تو ہوری کہلاتا ہے[1]۔

دھمار جذبہ بے شک موسیقی کی روح ہے اور اگرچہ اس کا اظہار موسیقی میں آزادی کے ساتھ ہو جاتا ہے تاہم دھرپد کی شیلی STYLE میں جذبہ پر دھیان نہیں دیا جاتا تھا۔ جذبے کو دھرپد میں ثانوی اہمیت دی جاتی تھی' اس لئے ایک نئے اسلوب "پکی ہوری" کو ایجاد کرکے اسکو چودہ ماترا کی تال پر گایا جانے لگا۔ اسے عام طور پر دھمار کہا جاتا ہے۔ دھمار بالعموم دھرپد کے بعد گایا جاتا ہے۔ دھمار کو دھرپد ہی کا ایک حصہ تصور کیا جاتا ہے' اس میں ہولی اور دیگر تہواروں کے واقعات بیان کئے جاتے ہیں[2]۔

خیال خیال دھرپد کی شدت کے خلاف ایک ردِعمل کے طور پر ظاہر ہوا ہے' اگرچہ اس صنف نے بھی اپنے ابتدائی ایام میں دھرپد کی تقلید کی تاہم جلد ہی اس نے جذبات اور زندگی کی ترجمانی شروع کی۔ اسے ابتدائی دور میں درباروں کی سرپرستی میسر تھی۔ خیال (تخیل)[3] اپنے اصول اور بیان کے لحاظ سے تخیل پر مبنی ہے۔ خیال کو پندرہویں صدی میں جونپور کے شاہانِ شرقیہ میں سے سلطان حسین شرقی نے ایک نئے اسلوب کے طور پر ایجاد کیا۔ ایک روایت یہ بھی ہے کہ تیرہویں صدی عیسوی میں حضرتِ امیر خسرو نے منجملہ دیگر اختراعات کے خیال بھی ایجاد کیا تھا۔ ممکن ہے کہ یہ طریقہ امیر خسرو نے ہی وضع کیا ہو مگر خیال کی ترویج وترقی کا سنہرا سلطان حسین شرقی ہی کے سَر ہے[4]۔

خیال کو شروع میں دھرپد ہی کے کینڈے پر بنایا گیا تھا۔ اس کے بھی وہی "چار تک" یا حصے رکھے گئے تھے جو دھرپد کے ہوتے ہیں۔ بعد میں صرف استھائی اور انترہ باقی رہ گیا اور سنچاری اور ابھوگ کو خارج کر دیا گیا۔ اس کے علاوہ دھرپد اور خیال میں نمایاں فرق تانوں کا رکھا گیا۔ دھرپد میں تانیں نہیں ہوتی ہیں۔ تان کی صرف ایک شکل دھرپد میں ہوتی ہے اور وہ گمک

1۔ "ہندوستانی موسیقی" از مفتی فخر الاسلام، مرتبہ: ایم۔ اے، اسلام ادارہ انیس اردو الہ آباد ص 140-141

2۔ Understanding Indian Classical Music, By S. N. Joshi - PP 13-14

3۔ خیال کے معنی کی تفصیل محمد حسن عسکری کے حوالے سے پچھلے باب میں آئی ہے۔

4۔ "ہندوستانی موسیقی" ص 141۔

کہلاتی ہے۔ فن کاروں کا کہنا ہے کہ تان ناف کے زور سے لی جاتی ہے یعنی دھرپد میں پیٹ کا زور لگایا جاتا ہے۔ خیال میں سینکڑوں قسم کی تانیں ہوتی ہیں جن کے گانے کی خوبصورتی میں اضافہ ہوتا ہے۔ خیال کا گانا "سینہ" کا گانا ہے۔ خیال کیلئے نئی نئی تانیں وضع کی گئی ہیں اور ان کی تعداد اتنی بڑھ گئی ہے کہ شمار سے باہر ہو گئی۔ آج کل رواج میں دس بارہ تانیں ہیں۔ خیال کے عروج کا زمانہ محمد شاہ دہلی کا زمانہ ہے۔ ایجاد ہونے کے باوجود خیال کا چراغ تین سو سال تک دھرپد کے آگے جل نہ سکا۔ آخر محمد شاہ کے درباری فن کاروں نے خیال کو اتنا فروغ دیا کہ دھرپد ماند پڑ گیا۔[1]

ترانہ ترانہ خاص طور پر غیر معنویاتی ترکیب (Composition) ہوتی ہے۔ ترانوں کو مخصوص یک رکنی الفاظ در، دا، نا، تن، دار، دِن۔ یالی کی، لم، یالام وغیرہ میں گایا جاسکتا ہے۔[2] اس صنف سے ظاہر ہوتا ہے کہ موسیقی میں بامعنی الفاظ (بول) کی کوئی ضرورت نہیں ہوتی ہے (جیسے خیال میں) کیونکہ یہ موسیقی کی وہ صنف ہے جسمیں الفاظ کے بجائے الاپ کے لفظ (نوم، توم) وغیرہ کو اپنے اصلی سُروں کے بجائے استعمال کیا جاتا ہے۔ اسمیں تال کی بہت سخت پابندی ہوتی ہے۔ اس لئے اسکو گانے کیلئے مہارتِ تام کی ضرورت ہوتی ہے۔[3] اس کی تانیں بہت مشکل ہوتی ہیں۔

ٹپہ ترانہ کی طرح ٹپہ بھی ہلکی پھلکی موسیقی کی ایک چیز ہے۔ لفظ "ٹپہ" کا ماخذ ٹپ ہے جس کے معنی مختصر ہیں۔[4] ٹپہ کو پنجاب کے ساربانوں کے نغموں سے ماخوذ سمجھا جاتا ہے۔ ٹپہ کا مرکزی خیال پنجاب کے لاثانی عشقیہ کردار ہیر اور رانجھا کے عشقیہ قصّوں پر مبنی ہے۔ ٹپہ کا سب مواد لگ بھگ پنجابی زبان میں ہے۔ اس صنف کو اودھ کے نواب آصف الدولہ نے ایک درباری موسیقار شوری میاں نے پائے تکمیل تک پہنچایا۔[5] ٹپہ کے دو جُز ہیں استھائی اور انترہ۔ اسے نہایت سُر اور لَے میں گایا جاتا ہے۔[6]

1۔ "ہندوستانی موسیقی" ص 142

2۔ Understanding Indian Classical Music (P-15).

3۔ The Story of Indian Music, P- 137.

4۔ — Ibid — P/136

5۔ — Ibid — P/136

ٹھمری | ابتداء میں سنگیت کی اس شیلی کو ٹھری تال میں گایا جاتا تھا اس لئے اس کا نام ٹھمری پڑ گیا۔ یہ لفظ ٹھمک سے بنا ہے جس کا معنی پاؤں کا باوقار طور سے رکھنا ہے (رقص میں)' اسلئے اس کا رشتہ رقص سے ہی ظاہر ہوتا ہے[1]

کہتے ہیں کہ "دربار شاہانِ اودھ میں جب مردانگی کو زوال اور نسوانیت کو عروج ہوا اور بادشاہ اور رعایا کے اعصاب پر عورت سوار ہوگئی تو ٹھمری نے جنم لیا"۔ ساخت تو ٹھمری کی بھی خیال ہی طرح ہے یعنی اس میں استھائی اور انترہ ہوتا ہے مگر اس کے گانے کا ڈھنگ جُدا گانہ ہے۔ ٹھمری خالصتاً عورتوں کا گانا ہے۔ اسمیں ایک خاص قسم کا لوچ ہے۔ ہر بول بنا کر گایا جاتا ہے' بلکہ اس کے ساتھ بھاؤ بھی بتایا جاتا ہے (رقص) یعنی بول کی تصویر ہاتھوں' ابرؤں اور اوپر کے دھڑ کی نازک جنبشوں سے پیش کی جاتی ہے۔ ایک ہی بول کو طرح طرح سے illustrate کیا جاتا ہے مگر چونکہ "نرت بھاؤ" بتانے کی گنجائش مردوں کیلئے نہیں تھی اس لئے اچھے فنکاروں نے اس میں یہ کمال پیدا کیا کہ محض آواز کے مختلف اندازوں سے اس کمی کو پورا کر دیا۔ "لے" بھی اسکی ایسی رکھی جسمیں لوچ لچک ہو مثلاً پنجابی وغیرہ۔ بول ایسے بنائے گئے جنمیں جسمانی لذت کا احساس ہو[2]

ٹھمری کی ایک کثیر تعداد کرشن بھگوان کے بچپن کے واقعات پر مبنی ہے[3] ٹھمری میں عام طور پر عشق و عاشقی کے مضامین بیان کئے جاتے ہیں۔

ان اصناف کے علاوہ ہندوستانی موسیقی میں دادا' سادرا' سرگم' ترویٹ' چترنگ' قوالی' غزل' گیت وغیرہ اہم ہیں' جن کی تفصیل غیر ضروری طوالت کا باعث بن سکتی ہے۔

---

1 - "THE STORY OF INDIAN MUSIC — It's Growth and Synthesis." By O. Goswami — Asia Publishing House Bombay etc. PP-133

2 - "ہندوستانی موسیقی" ص 143

3 - "UNDERSTANDING INDIAN CLASSICAL MUSIC" - P.75

گھرانے

ہندوستانی موسیقی کی تعلیم باضابطہ اسکولوں یا کالجوں میں نہیں دی جاتی تھی۔ اس کا اکتساب انفرادی طور پر ایک استاد (گرو) سے کیا جاتا تھا۔ اگرچہ اب موسیقی کی تعلیم اسکولوں، کالجوں اور یونیورسٹی کے نصاب میں بھی شامل ہے تاہم اس میں مہارتِ تام حاصل کرنے کیلئے گرو سے باضابطہ طور پر اکتساب کرنا پڑتا ہے۔ ہر ایک استاد کا اپنا ایک انفرادی اسلوب اور طریقہ ہوتا ہے۔ وہ اس اسلوب پر عمل کرتا اور کراتا ہے جو اُسے اپنے استاد سے ملا ہوتا ہے۔ اسطرح سے موسیقی کی تعلیم کا ایک مخصوص رواج نسل در نسل بن جاتا ہے۔

شمالی ہندوستان میں مغل سلطنت کے زوال اور انگریزوں کی بھاگ ڈور سنبھالنے سے ایک قسم کا انتشار پیدا ہوگیا جس کے نتیجے میں موسیقی کے اساتذہ دہلی سے ہجرت کرکے اپنے فن کی بقار کیلئے ملک کے دیگر حصوں میں آباد ہوگئے۔ وہاں انھیں ریاستوں کے راجاؤں کی سرپرستی حاصل ہوگئی۔ ایک دوسرے سے بہت دور ہونے سے موسیقی کے اِن اساتذہ نے رفتہ رفتہ موسیقی کی اپنی ایک انفرادی طرز پیدا کی۔ موسیقی کے اِن اساتذہ کے گروہوں کو جو نئی نئی جگہوں پر آباد ہوئے "گھرانا" کہتے ہیں۔ گھرانا ہندوستانی موسیقی کی وہ خصوصیت ہے جو شاید ہی دنیا کی کسی اور موسیقی میں پائی جاتی ہے۔ ہندوستانی موسیقی کے اہم گھرانے مندرجہ ذیل ہیں:-

1۔ **گوالیار گھرانا** اس کی بنیاد دو ہونہار بھائیوں ہدّو خان اور حسّو خان نے ڈالی تھی۔ اس گھرانے کو خیال گائیکی میں امتیاز حاصل ہے۔ یہ گھرانا دھرپد اور دھمار کی وسعت کا بھی موجب ہے۔ اس سے وابستہ بڑے فن کاروں میں شنکر پنڈت، کرشنا راؤ پنڈت۔ مشتاق حسین، بال کرشن باؤ، پنڈت وشنو دگمبر پلسکر اور ان کے دیگر شاگرد ہیں۔

2۔ آگرہ گھرانا یہ گھرانا سو سال پہلے وجود میں آیا ہے۔ اس گھرانے میں لے پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ اس کی سب سے بڑی خصوصیت "تیز لے" میں گائے جانے والی بول تانیں ہیں۔ یہ اسلوب ہمیں قدیم موسیقی کی یاد دلاتا ہے۔ اس گھرانے کے سب سے ممتاز گائک آفتابِ موسیقی استاد فیاض خان صاحب ہیں۔

3۔ کِرانہ گھرانا اس گھرانے کے مقلد فنکاروں نے آگرہ گھرانے کے اسلوب کے علی الرغم آواز کی خالص کیفیت پر توجہ کی۔ انہوں نے سُر کی مٹھاس اور میلوڈی پر زور دیکر ایک نئی طرح ایجاد کی۔ اس گھرانے کے دو نامی گرامی اساتذہ عبدالوحید خان اور عبدالکریم خان تھے۔ اسی گھرانے کی یادگاروں میں ہیرا بائی، بڑودکر اور روشن آراء ہیں۔

4۔ جے پور گھرانا جے پور گھرانے سے وابستہ فنکاروں کو موسیقی کے فطری اسالیب کے استاد کہتے ہیں۔ ان کی گائیکی میں کسی طرح کا تصنّع نہیں ہے۔ انکی گائیکی کی وسیع ساخت، تخیّل کی پرواز، لے کی باقاعدگی اور ان سب اجزا کو ایک اکائی میں ترتیب دینے کا اسلوب ایک مرکزی جمالیاتی خیال بن جاتا ہے۔ یہ گھرانا ایک خاص عظمت کا حامل ہے۔

5۔ پٹیالہ گھرانا اس گھرانے کے استاد فتح علی خان اور علی بخش جو اپنے گانے کی تیاری کی وجہ سے کرنیل اور جرنیل کہلاتے تھے کی گائیکی کی وجہ سے شہرت حاصل ہوئی ہے۔ اس گھرانے کی خصوصیت تینوں سپتکوں میں آواز مِلا کر گانے میں ہے۔ اس گھرانے کی "مرکی" اور حرکت بہت مشہور ہے۔ اس کے عظیم فن کاروں میں بڑے غلام علی خان، عاشق علی خان، بڑے غلام علی خان کے برادر برکت علی خان اور رفیق غزنوی مشہور ہیں۔ اس اسلوب کی اساس خیال اور ٹھمری کی متأثر کن پیشکش پر ہے۔

6۔ دِلّی کا گھرانا دلّی چونکہ ہمیشہ دارالسلطنت رہی اس لئے دربار میں نامی گانے بجانے والے کھِنچ کر آتے تھے۔ دلّی کا سب سے آخری فن کار تان رس خان ہے، جن کے شاگرد تقریباً سارے شمالی براعظم میں ہیں۔

7۔ تلواڑی گھرانا یہ گھرانا دھرپدیوں کا گھرانا ہے۔ افسوس کہ اب اس گھرانے کا کوئی قابلِ ذکر فرد باقی نہیں۔

8۔ کولہا پور گھرانا اس گھرانے کا کرتا دھرتا استاد اللہ دتے خان تھے۔ جن کے سینکڑوں شاگرد ہیں۔

9۔ بہرام پور کا گھرانا یہ بھی دھرپدیوں کا گھرانا ہے۔ اس کے دو بڑے فن کار اللہ بندے اور ذاکر الدین تھے۔ ان کے نصیر الدین خان نے بہت کمال اور نام پیدا کیا۔ رحیم الدین خان، حسین الدین خان اور ان کے بھتیجے معین الدین بھی اسی گھرانے کی یادگار ہیں۔

10۔ رامپور والوں کا گھرانا اس گھرانے میں مشتاق حسین خان، اشتیاق حسین، لطافت حسین خان اور امراؤ خان نے اچھا نام پیدا کیا۔ امراؤ خان، استاد بندو خان سارنگی نواز کے بھتیجے تھے اور اپنے والد کی طرح سارنگی بجانے میں بھی انھوں نے کمال حاصل کیا۔[1،2]

گھرانوں کی ایک اہمیت یہ ہے کہ ہر فنکار کسی نہ کسی بڑے گھرانے سے بالواسطہ یا بلا واسطہ متعلق ہوتا ہے۔ جب ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ فلاں آرٹسٹ فلاں گھرانے سے تعلق رکھتا ہے تو اس کے گانے کا ڈھنگ فوراً ذہن میں آجاتا ہے۔ راگ اور تال میں کوئی فرق ڈال ہی نہیں سکتا صرف اسکی ادائیگی Execution اور اس کے پیش کرنے کے انداز Treatment میں بیّن فرق دکھائی دیگا۔ اسکی بڑی وجہ غالباً یہ ہے کہ ہماری موسیقی لکھی نہیں جاتی یا اگر لکھی بھی جاتی ہے تو اسکی صحیح ادائیگی صرف استادوں سے ہی سیکھی جا سکتی ہے۔ ہماری موسیقی کتابوں سے حاصل نہیں کیجاتی۔ یہ علم و فن صدیوں سے سینہ بسینہ منتقل ہوتا چلا آرہا ہے۔[3]

"Understanding Indian classical Music" (P.36-41)۔

2۔ ہندوستانی موسیقی" ص 146-148

3۔ ایضاً ص 147۔

ہندوستانی موسیقی میں تال کا نظام

تال موسیقی کی ہر قسم میں یا ہر قسم کی موسیقی میں ایک اہم عنصر کا درجہ رکھتی ہے۔ اسلئے کہ یہ موسیقیانہ آوازوں کے موصولی امتداد کو مسلسل اور بالتواتر رکھتی ہے۔ شاعری میں جو درجہ عروض کو حاصل ہے وہی حیثیت موسیقی میں تال کو حاصل ہے۔ ہندوستانی سنگیت میں تال کا تصور ویدوں سے ہی چلا آرہا ہے۔" ویدوں کے حمدیہ نغمے ہی وہ ماخذ ہیں جن سے آجکل کی ضربیں حاصل کی گئی ہیں۔ یہ حمدیہ نغمے نہ صرف خالص اشعار تھے بلکہ ان میں موسیقیانہ اظہاریت بھی مضمر تھی۔ ویدوں میں وقت کی لمبائی کے تین پہلو تھے۔ ایک ہراسو (چھوٹا)' دوسرا دِرگا (طویل) اور تیسرا پلت (طویل تر)۔ یہ ایک' دو یا تین اکائیوں کے پیمانے تھے[1]۔

ہندوستانی موسیقی میں لَے (تال) کی تین قسمیں ہیں[1] ولمبت[2] مدھ[3] درت۔ ولمبت سنسکرت میں دیر کو کہتے ہیں۔ یعنی ولمبت وہ تال ہے جو آہستہ سے بجائی جاتی ہے۔ مدھ کے معنی درمیان کے ہیں۔ یعنی مدھ وہ تال ہے جو درمیانی رفتار سے بجائی جائے۔ علیٰ ھذالقیاس درت کے معنی تیز کے ہیں۔ یعنی درت وہ تال ہوئی جو تیز رفتاری سے بجائی جاتی ہے۔

" لیکن دراصل یہ سب الفاظ نسبتی ہیں اور ان سے لَے کا صحیح اندازہ نہیں کیا جاسکتا۔ پس ضرورت ہے کہ لَے کیلئے کوئی معیار قائم کیا جائے۔ یہ سنسکرت گرنتھوں میں حسب ذیل

1- The Story of Indian Music - P. 160 - 161

پایا جاتا ہے :-

آٹھ چھن کا ایک لو ہوتا ہے۔

آٹھ لو کا ایک کاشٹا ہوتا ہے۔

آٹھ کاشٹا کا ایک نمش ہوتا ہے۔

آٹھ نمش کا ایک کَلا ہوتا ہے۔

چار کلا کا ایک انودرت ہوتا ہے۔ (اس کا مخفف آنو ہے۔ اسے برام بھی کہتے ہیں۔)

دو انودرت کا ایک دُرت ہوتا ہے۔

دو درت کا ایک لگھو ہوتا ہے۔

دو لگھو کا ایک گرو ہوتا ہے۔

تین لگھو کا ایک پلت ہوتا ہے۔

چار لگھو کا ایک کاکپد ہوتا ہے۔"[1]

"زمانے کی اِس تقسیم کو سمجھ لینا ضروری ہے کیونکہ تمام تالیں عام طور پر انھیں ناموں سے لکھی اور بیان کی جاتی ہیں۔ تالوں کی ضربوں کے لئے امتدادِ زمانہ کو یوں سمجھنا چاہیئے کہ جتنی دیر میں ایک معمولی صحت کے آدمی کی نبض ایک مرتبہ حرکت کرے، اسے اصطلاحاً ماترا کہتے ہیں۔ اب اگر یہ ماترا یا نبض کی حرکت زمانہ میں انسان کی زبان سے ایک حرف بھی غیر ممکن ہے بلکہ لَو اور کاشٹا کے زمانہ میں بھی دو حرف زبان سے ادا نہیں ہو سکتے۔ اسلئے سنگیت درپن کا مصنّف کہتا ہے کہ کم سے کم زمانہ تال کی ضربوں کے لئے انودرت ہو سکتا ہے کیونکہ اسکے نیچے تال کا جانا غیر ممکن ہے۔ مطلب یہ ہوا کہ چھن۔ لو۔ نمش اور کاشٹا وغیرہ تال کے مصرف میں نہیں آ سکتے۔ ماترے کے زمانے کے متعلق پنڈتوں میں اختلاف ہے۔ بعض کہتے ہیں جتنی دیر میں معمولی صحت کے آدمی کی نبض ایک مرتبہ چلے وہ زمانہ ماترے کا ہے۔ بعض کہتے ہیں کہ جتنی دیر میں انسان کی پلک ایک مرتبہ جھپکے۔ بعض کا قول ہے کہ جتنی دیر میں انسان کی زبان سے کا۔ کھا۔ گا میں سے کوئی ایک حرف ادا[2] ہو لیکن تمام باتوں پر غور کر کے ماترے

1۔ "معارف النغمات" ص 102

2۔ ۔ ایضاً ۔

کے زمانے کو معمولی صحت کے آدمی کی نبض کی ایک حرکت کے برابر مان لینا مناسب ہے ۔

لگھو کے متعلق بھی کئی اختلاف ہیں۔ بعض کہتے ہیں کہ لگھو چار ماتروں کے برابر ہے ۔ بعض ایک ماترے کے برابر کہتے ہیں۔ ان میں سے کوئی بھی قول صحیح مان لیا جائے تو چنداں قباحت نہیں بشرطیکہ ہم لے کے ابتدائی زمانے کو صحیح طور پر سمجھ لیں اور اس کے مختلف درجہ یعنی دروتی جوگنی کو بھی بخوبی ذہن نشین کر لیں، مثلاً اگر پہلا قول صحیح مانیں تو ایسی حالت میں دُرت دو ماتراؤں کے برابر ہوگا اور انودرت ایک ماترا کے برابر۔ اِسی طرح کالپد سولہ ماتروں کے برابر ہوا۔ پس انودرت سے لیکر کالپد تک سولہ ماترے موسیقی کی اصطلاح میں یوں بیان کئے جاتے ہیں:-

ایک ماترے کو برام یا انودرت کہتے ہیں ۔	(برام = 1)
دو ماتروں کو درت کہتے ہیں ۔	(دُرت = 2)
تین ماتروں کو درت برام کہتے ہیں ۔	(درت 2 + برام 1 = 3)
چار ماتروں کو لگھو کہتے ہیں ۔	(لگھو = 4)
پانچ ماتروں کو لگھو برام کہتے ہیں ۔	(لگھو 4 + برام 1 = 5)
چھ ماتروں کو لگھو درت کہتے ہیں ۔	(لگھو 4 + درت 2 = 6)
سات ماتروں کو لگھو درت برام کہتے ہیں ۔	(لگھو 4 + درت 2 + برام 1 = 7)
آٹھ ماتروں کو گرو کہتے ہیں ۔	(گرو = 8)
نو ماتروں کو گرو برام کہتے ہیں ۔	(گرو 8 + برام 1 = 9)
دس ماتروں کو گرو درت کہتے ہیں ۔	(گرو 8 + 2 = 10)
گیارہ ماتروں کو گرو درت برام کہتے ہیں ۔	(گرو 8 + درت 2 + برام 1 = 11)
بارہ ماتروں کو پلت کہتے ہیں ۔	(پلت = 12)
تیرہ ماتروں کو پلت برام کہتے ہیں ۔	(پلت 12 + 1 = 13)
چودہ ماتروں کو پلت درت کہتے ہیں ۔	(پلت 12 + درت 2 = 14)

پندرہ ماتروں کو پلت درت براَم کہتے ہیں۔ (پلت 12 + درت 2 + برام 1 = 15)

سولہ ماتروں کو کالپد کہتے ہیں۔ (کالپد = 16)[1]

ہندوستان میں موسیقی کے وقت کی اکائی کو کلا کہتے ہیں۔ کلا حروف (اکھشر) کے مختلف اعداد پر مشتمل ہوتا ہے۔ جن کی تفصیل یوں ہے :-

انودرت	1 اکھشر	¼ ماترا
درت	2 اکھشر	½ ماترا
لگھو	4 اکھشر	1 ماترا
گرو	8 اکھشر	2 ماترا
پلت	12 اکھشر	3 ماترا
کالپد	16 اکھشر	ماترا[2]

سولہ ماترے تال کی ضرورتوں کے لئے نہایت کافی نہیں، اسلئے پنڈتوں نے اسی پر اکتفا کیا، کیونکہ 16 ماترے سے ہی 32,000 تالیں پیدا ہوسکتی ہیں۔ پنڈتوں نے ماتروں کیلئے علامتیں مقرر کی ہیں، جن پر تالیں لکھی جاتی ہیں، مثلاً :-

ں : ـــ انودرت یا برام کے لئے	ایک ماترے کے برابر
O : ـــ درت کی علامت	دو ماترے کے برابر
ا : ـــ لگھو کے لئے	چار ماترے کے برابر
S : ـــ گرو کے لئے	آٹھ ماترے کے برابر۔
3 : ـــ پلت کی علامت	بارہ ماترے کے برابر
+ : ـــ کالپد کا نشان	سولہ ماترے کے برابر۔

اب ہم تین ماترے کو علامت کے ذریعے یوں ظاہر کرسکتے ہیں، ں، پانچ ماترا کو یوں ں، سات ماترا کو، ا ں۔ تین تال کا ٹھیکہ اس علامت سے ظاہر کرتے ہیں، (ISI) یعنی لگھو 4 + S8 + لگھو 4 = 16

(1) معارف النغمات ۔ ص 152
(2) ایضاً ۔ ص 151

ان علامتوں کی ضرورت ہی نہیں کہ ماتراؤں کے اعداد معلوم ہوں بلکہ ایک بڑی خصوصیت یہ کہ تال کی ضربیں معلوم ہو جاتی ہیں اور ان ضربوں کے درمیان کا فاصلہ بھی پتہ چلتا ہے کیونکہ کسی تال میں جس قدر علامتیں ہونگی اتنی ہی ضربیں بھی ہونگی اور جو علامت ہوگی اسی کے برابر ماتروں کے بعد ضرب آئے گی۔ تال لکھنے کا یہ قاعدہ نہایت عملی اصول پر بنایا گیا ہے اور نہایت مفید اور بکار آمد ہے۔ اب تال بجانے والے کا کام صرف ان ماتروں کے ہموزن الفاظ مقرر کر دینا ہے جس وقت کسی تال میں ماتروں کے ہم وزن تال بجانے والا بول رکھ دیتا ہے تو اسے اصطلاحاً ٹھیکہ کہتے ہیں، مثلاً چار ماتروں کیلئے ت ٹ ک ٹ[1] تین ماتروں کیلئے ت ک ٹ، پانچ ماتروں کیلئے ت ک ٹ ک ٹ وغیرہ[2]۔

گرنتھوں کی تالوں کی دو قسمیں ہیں، بے قاعدہ اور باقاعدہ۔ باقاعدہ تالوں کو گرنتھوں میں جاتی تال کہتے ہیں۔ چونکہ ہندوستانی موسیقی میں جاتی تال مروج ہے اسلئے جاتی تال پر ہی بحث ہوگی۔ انکی سات قسمیں ہیں:—

(1) دُھروا ـــــ چودہ ماترے

(2) متھ ـــــ دس ماترے

(3) جھنپ ـــــ سات ماترے

(4) ترپٹ ـــــ آٹھ ماترے

(5) آٹھ ـــــ بارہ ماترے

(6) روپک ـــــ چھ ماترے

(7) اکتال ـــــ چار ماترے[3]

مروجہ تال کے نظام پر کچھ کہنے سے پہلے تال کے نظام کی چند اصطلاحات کو جان لینا ضروری ہے۔ تفصیل مندرجہ ذیل ہے:۔

(1) **ماترا**۔ ماترا سے تال کو ناپا جاتا ہے۔

(2) **آڑی**۔ چھندوں کے ایک طریقے کو آڑی کہتے ہیں۔ چار ماترے کو **ترماترک**، تین ماترا

(1) معارف النغمات۔ ص105

(2) ـــ ایضاً ـــ

(3) ـــ ۔ ۔ ص107

چھند میں تبدیل کرنے سے آڑی بنتا ہے۔ اگر دھا دِ دِ دھا ان چار ماتروں کے "اچارن کال" مستقل رکھ کر دھا دِ نا ان تین ماتراؤں کا "اچارن" کریں تو ہر لفظ کا اچارن کال ⅓ ماترا کال زیادہ ہو جائیگا یعنی کہ آڑی چھند میں ہر ایک ماترے کا سمے کال 1⅓ ہوتا ہے اور انکی "سمشٹی" چار ماتراؤں کا سمے کال ہوگی

(3) **کواڑی**:- کواڑی چھند کے وشے میں بہت مت بھید ہے۔ بعض کہتے ہیں کہ آڑی چھند کو پھر سے آڑی کرنے سے کواڑی بنتا ہے۔ کچھ آڑی چھند کو دیوگن کرنے کو کواڑی کہتے ہیں۔ ان میں پہلا "مت" زیادہ سکیت سنگیت ظاہر ہوتا ہے[2]

(4) **چھند وبھاگ**:- کسی تال کے انترگت ماترا وباگوں کو چھند وبھاگ کہا جاتا ہے جیسے تین تال میں سولہ ماترائیں چار برابر حصوں میں تقسیم کی گئی ہیں۔

(5) **سمپدی، وشمپدی**:- "تالاورتن" کے چھند وباگوں کی ماترا تعداد اگر برابر ہو تو اسے سمپدی اور "اسمان" ہو تو وشم پدی کہا جاتا ہے۔

(6) **آورتن (آورتہ)**: آورتن کے معنی ہیں چکر یا گانا۔ سنگیت میں آورتہ یا دہرانے کو آورتن کہا جاتا ہے۔ کوئی بول سم سے سم تک تین بار بجایا جائے اتنی ہی بار آورتہ کہا جائیگا۔

(7) **سم**:- تال کی پہلی ماترا سم مانی جاتی ہے۔ ہر تال آورتن میں ایک ہی بار سم آتا ہے۔ سنگیت میں خاص زور دیکر سم کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ عام طور پر سم پر ہی سنگیت کا اختتام ہوتا ہے۔ تال کی زبان میں سم کی جگہوں پر (+) نشان لگایا جاتا ہے۔

(8) **خالی تالی (بھری)**:- تالاورتن کے چھند وباگوں میں جہاں تالا گات ہوتا ہے اسے تالی یا بھری اور جہاں اناگات ہوتا ہے اسے خالی کہتے ہیں۔ عام طور پر تالاورتن میں سم کی مخالف جگہ پر خالی ہوتا ہے اور تال کی زبان میں خالی جگہوں پر (0) اور تال کی جگہوں پر 2, 3, 4 .... وغیرہ نمبر لگا دیئے جاتے ہیں۔ سم کی جگہوں کا اندازہ ٹھیک لگانے کیلئے خالی اور تالی مفید ہے۔

(9) **ٹھیکہ**:- ماترا چھند اور آوارہ ایک ساتھ لکھے گئے بِن بِن بول جو کہ پرانے زمانے سے طبلہ یا مردنگ میں بجانے کیلئے "ہیں" انہیں جب بجایا یا "آورتت" کیا جائے تو ٹھیکہ کہلاتا ہے۔

1 - سنگیتائن - (ہندی) امل داس شرما 1984ء آری پرکاشن منڈل دہلی - چوپڑا پرنٹرس، دہلی صفحہ 127 — 147

2 - ایضاً -

(10) **ٹکڑا** :۔ طبلہ یا مردنگ میں بجانے کے قابل بولوں کا ملے جلے الفاظ کا مجموعہ جب دوگنا، تگنا یا چوگنا وغیرہ لے میں بجا کر سم پر ملایا جائے تو اسے ٹکڑا کہتے ہیں۔

(11) **پلٹا** :۔ بولوں کا وہ مجموعہ جو طبلہ یا مردنگ پر باری باری بجایا جائے۔

(12) **لڑی** :۔ یعنی مالا، کسی خوبصورت ٹکڑے کو مختلف لے میں بار بار بجانے کو کہتے ہیں۔

(13) **ریلا** :۔ تالا ورتن کے ہر ایک "چھند و باگوں" میں مختلف الفاظ کی آواز صاف مدھ لے میں ریلا کہلاتا ہے۔ عام طور پر ریلا نئی آور تہوں کے ہوتے ہیں۔

(14) **لگی** :۔ طبلہ میں آڑی چال سے جب دھن دھا دھن دھی ناڑا وغیرہ بول بجائے جاتے ہیں تو اسے لگی کہتے ہیں۔ لگی عام طور پر ٹھمری گانوں اور دہرا وغیرہ میں استعمال ہوتا ہے۔

(15) **ترپلی چوپلی** :۔ کوئی ٹکڑے یا گت کا چھند و بھاگ جب تین ماترک ہو تو ترپلی اور چار ماترک ہو تو چوپلی کہلاتا ہے:۔

(16) **تہائی** :۔ ٹھیکہ بجاتے وقت جب کسی ٹکڑے کو مختلف لے میں تین بار بجا کر سم پر ملایا جائے تو اسے تہائی یا تیہ کہتے ہیں۔

(17) **لہرا** :۔ لہر سے لہرا لفظ بن گیا ہے۔ عام طور پر طبلہ پکھاوج وغیرہ جب گانے میں خاص مقام رکھتا ہو تو اسے لہرا کہتے ہیں۔ یہ ایک ریتی ہے۔ لہرا میں طبلہ یا پکھاوج کی سنگت کیلئے ہارمونیم، سارنگی یا کوئی اور آلہ ہوتا ہے جس میں صرف کسی راگ کی استھائی بجائی جاتی ہے۔ بجانے کے رواج میں سیلامی، اٹھان، پیش کار، قاعدہ، گت، ریلا، چکردار۔ لگی وغیرہ بجایا جاتا ہے۔

ہندوستانی موسیقی کے نظام مروجہ میں حسب ذیل تال مستعمل ہیں:۔

چوتال　ایک تال　تین تال　تل واڑہ　روپک　سول تال

اڑا چوتالہ　تیورا　جھپ تال　جھومرا　آڑا تال

دادر　لہروار۔ ان تال کے علاوہ فردوست، چاچر، سواری، پشتو، الوائی۔ پنجابی ٹھیکہ،

قوالی وغیرہ تال بھی ہیں۔ کچھ اہم تالوں کا جائزہ مندرجہ ذیل ہے :۔

چارتال (چوتالی)، سم پدی دو ماترک۔ اس میں بارہ ماترائیں ہوتی ہیں جس میں 1، 5، 9 اور 11 بھری اور 7 خالی ہوتا ہے۔ چھند و بھاگ :۔

2	2	2	2	2	2

تقسیم :۔

ماترے	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ٹھیکہ	دھا	دھا	دھن	دھا	کٹ	دھا	دھن	تا	تٹ	کٹ	گد	گن
بھری خالی	×				2		0		3		4	

ہندی گرنتھوں میں کہیں چوتس تال نام سے اسکو پیش کیا گیا ہے جس کا موجودہ زمانے کے چوتال سے کوئی رشتہ نہیں۔ نائک گوپال، بیجو باورا وغیرہ کے سنگیت میں اس تال کے پیش کرنے کا ثبوت ملتا ہے۔ ویدک یگ میں اسے راس تال کہا جاتا تھا۔ یہ ہلکے بولوں والی تال ہے۔ انکا استعمال دھرپد اور دیگر کھلی گائیکی میں ہوتا ہے۔ اس کا وادیئنتر طبلہ ہے۔

ایک تال۔ 2 ماترائیں، سم پدی، چھند و بھاگ سے

2	2	2	2	2	2

اس میں 1، 5، 9، 11 بھری اور سات خالی ہے۔

ماترے	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ٹھیکہ	دھن	دھن	دھاگے	تٹ کٹ	تو	نا	کت	تا	دھاگے	تٹ کٹ	دھن	نا
بھری خالی	×				2				3		4	

بارہ ماترا کی اس تال میں تین طرح کے چھند و بھاگ ہیں۔

چوترماترک، ترماترک اور دماترک۔ ان میں چوترماترک سب سے زیادہ قدیم ہے۔ ترماترک چھند بنگال میں مروج ہے۔ دو ماترک چھند ہندوستانی سنگیت میں استعمال ہوتا ہے۔ اس کا

وادنینتر (Instrument) طبلہ ہے اور گیت ریتی خیال اور دیگر سنگیت ہے۔

جھپ تال :- ماترائیں= 10، وبھاگ = 4، تالی 1-3-8، خالی 6

3	2	3	2

	①			②		③		④		
ماترے	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ٹھیکہ	دھن	نا	دھن	دھن	تا	تن	نا	دھن	دھن	نا
بھری خالی	×		2			٥		3		

یہ تال ولمبت کے ساتھ بجائی جاتی ہے۔

سول تال :- ماترائیں= 10، وبھاگ= 5، تالی= 1-5-7 پر، خالی= 3-9 پر

2	2	2	2

		①			③		④		⑤	
ماترے	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ٹھیکہ	دھا	دھا	دھن	تا	کٹ	دھا	تٹ	کٹ	گدِ	گن
بھری خالی	×				2		3		٥	

یہ باز کا تال ہے اور دھرپد کے ساتھ بجایا جاتا ہے۔

دیپ چندی :- ماترائیں= 10، وبھاگ= 4، تالی 1، 4، 11 پر، خالی 8 پر

		①				②				③		④	
ماترے	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
ٹھیکہ	دھا	دھن		دھا	دھا	دھن		تا	تن		دھا	دھا	دھن
بھری خالی	×			2				٥			3		

دھمار :- ماترائیں = 14، وبھاگ = 4، تالی = 1-6-11 پر، خالی = 8 پر۔

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
			①			②				③			④	
ماترے	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
ٹھیکہ	ک	ڈِ	ٹ	دِ	ٹ	دھا		گ	ت	ٹ	ت	ٹ	تا	
بھری خالی	x					2		o			3			

یہ تال صرف دھمار کے ساتھ بجائی جاتی ہے ۔

تلواڑہ :- ماترائیں = 16، وبھاگ = 4، تال = 1-5-15 پر، خالی = 9 پر، بالکل ولمبت تال ہے۔

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
	1		2												
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
دھا	تِٹ کِٹ	دھن	دھن	دھا	دھا	تن	تی	تا	تِٹ کِٹ	دھن	دھن	دھا	دھا	دھن	دھن
x				2				o				3			
1				2				3				4			

ماترائیں = 8، تالی = 1-3-7 پر، خالی = 5 پر

1	2	3	4	5	6	7	8
دھا دھن	دھا	نا دھن	دھا	تا تن	تا	نا دھن	دھا
x		2		o		3	

روپک :- ماترائیں = 7، وبھاگ = 3، تال = 1-3-6 پر، خالی = 5 پر۔

ماترے	1	2	3	4	5	6	7
ٹھیکہ	تن	تن	نا	دھن	نا	دھن	نا
بھری خالی	×			2		3	

تیورا:- ماترائیں = 7، حصے = 3، تالی = 1-4، 6 پر- یہ کھلے باز کا تال ہے اور دھرپد میں استعمال ہوتا ہے۔

ماترے	1	2	3	4	5	6	7
ٹھیکہ	دھا	دین	تا	تٹ	کٹ	گد	گن
خالی بھری	×			2		3.	

دادرا:- ماترائیں = 6، وبھاگ = 2، تالی = 1 پر، خالی = 4 پر۔

ماترے	1	2	3	4	5	6
ٹھیکہ	دھا	دھن	نا	دھا	تن	نا
بھری خالی	1			٥		

کہروا:- ماترائیں = 8، وبھاگ = 2، 1 پر تالی، 5 پر خالی- کچھ سنگیت کار اسکو چھوٹی تین تال مانتے ہیں اور 1-3 پر تالی اور 5 پر خالی مانتے ہیں- ایسا کہا جاتا ہے کہ کہروا جماعت کے گانوں میں زیادہ استعمال ہونے کی وجہ سے اس کا نام کرن کہروا پڑا۔

8	7	6	5	4	3	2	1
نا	دھن	کے	نا	ت	نا	گے	دھا
			o				x

تین تال:- تین تال میں 16 ماترائیں ہوتی ھیں' اسکے چار و بھاگ ہوتے ہیں جنمیں 1-5-13 بھری اور 9 خالی۔

16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
دھا	تن	تن	تا	تا	دھن	دھن	دھا	دھا	دھن	دھن	دھا	دھا	دھن	دھن	دھا
				3			o				2				x

ہندوستانی موسیقی میں تالوں کا نظام بہت وسیع ہے۔ اِن پر وضاحت سے لکھنے کیلئے الگ سے ایک مقالے کی ضرورت ہو گی۔ تاہم چند تالوں کا تعارف دیکر اس نظام تال سے واقفیت دِلانے کی کوشش کی گئی۔ ذیل میں ایک خاکے کے ذریعئے اہم تالوں کے بارے میں ایک مختصر تعارف پیش کیا جاتا ہے۔ (خاکہ اگلے صفحے پر ملاحظہ ہو)

نمبر شمار	تال کا نام	تعدادِ ماترا	جاتی	سم	وادینتر	گیت ریتی	کیفیت
1	لہروار	418	چوتر ماترک	سم	طبلہ	بھجن، ٹھمری وغیرہ	ہلکی موسیقی کیلئے
2	دادرا	6	تر ماترک	سم	〃	〃	〃
3	تیورا	7	مشر ماترک	وشم	پکھاوج طبلہ	دھرپد	〃
4	روپک	7	〃	〃	طبلہ	ٹھمری وغیرہ	〃
5	ادا	8	دو ماترک	سم	طبلہ	خیال۔ ٹھمری وغیرہ	کلاسیکی موسیقی کیلئے
6	جھپ تال	10	مشر ماترک	وشم	پکھاوج طبلہ	دھرپد، خیال	دیگر سنگیت
7	سول تال	10	دو ماترک	〃	〃	〃	〃
8	چوتال (چارتال)	12	〃	〃	〃	〃	〃
9	ایک تال	12	تین پرکار چھند	سم	طبلہ	خیال	〃
10	آڑا چوتال	14	مشر ماترک	وشم	پکھاوج	دھمار، ہوری وغیرہ	ہوری وغیرہ
11	دھمار	14	〃	〃	〃	〃	〃
12	جھومرا	14	〃	〃	طبلہ	خیال	دیگر موسیقی
13	تلواڑہ	16	چوتر ماترک	سم	〃	〃	〃
14	ترتال	16	〃	〃	〃	〃	〃

ہندوستانی موسیقی کی ابتداء میں تال کے مختلف قسموں کے اسطوانی (CYLINDRICAL) آلات استعمال کئے جاتے۔ یہ آلے مختلف النوع ضخامت کے ہوتے تھے اور ان کے دونوں اطراف پر چمڑے کا سرپوش یا ڈھکنا چڑھا ہوتا تھا۔ ان آلات کے دونوں اطراف میں چمڑے یا رسّی کے تسمے ہوتے تھے جن سے مطلوبہ آواز نکالنے کے وقت چمڑے میں مناسب تناؤ بڑھایا جاتا تھا۔ اس آلے کا ایک طرف تنگ اور ایک طرف وسیع ہوتا ہے۔ تنگ والا طرف بائیں ہاتھ سے بجا کر لَے کی اصطلاحی آوازیں نکالی جاتی تھیں اور وسیع والا طرف دائیں ہاتھ سے بجا کر ایک بڑی آواز پیدا کی جاتی تھی۔ ایسے اسطوانی آلات کے حوالے ویدک عہد میں بھی ملتے ہیں، انھیں مردنگ اور پکھشاواد یا پکھاوج کہتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ **بھگوان شیو کے کائیناتی رقص** کی سنگیت میں لازمی طور پر مردنگ ہوتا تھا، اس کے علاوہ بھگوان شیو کے پاس ایک دستی اسطوانی جام ساعت نما (HOUR-GLASS) آلہ بھی تھا جسے **ڈمرو** کہتے ہیں۔ یہ وہ ضربی (انگلیوں سے بجانے والے (PERCUSSION) آلے تھے جو پندرہویں صدی تک کلاسیکی موسیقی میں مستعمل تھے۔ دھرپد گائک اور سندروں میں گانے والے ہمیشہ مردنگ یا پکھاوج استعمال کرتے تھے۔ شمالی ھند میں مغلوں کے عہد سے فن میں نئے رواج اور نئے طریقے ایجاد ہوئے، مثلاً یہ کہ ضربی آلات میں انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں، دھرپد میں پکھاوج استعمال ہونے لگا جو اب تک مروج ہے۔

کہا جاتا ہے کہ مسلمانوں کی تہذیب کے گہرے اثرات کی وجہ سے پکھاوج کو درمیان سے دو حصّوں میں بانٹا گیا۔ اسطرح سے طبلہ وجود میں آیا اور تنگ طرف والا حصّہ طبلہ اور کھلے طرف والا حصّہ بیان یا ڈگّا کہلایا۔ اگرچہ ضربی آلات کو سنگیت کیلئے استعمال کیا جاتا ہے تاہم انہیں انفرادی طور پر بھی بجایا جاتا ہے۔ گائک یا وادک سنگیت میں ضربی آلہ کا رول صرف تتبع تک محدود ہے۔ اس کا کام صرف فن کار کی لَے کو برقرار رکھنا ہے۔[1]

طبلہ نوازی میں بھی بہت سے اسالیب مشہور ہیں، مثلاً :-

<u>دہلی کا اسلوب</u>:- اسکا سرپرست اول کلو خان دہلی والے تھے۔ اس میں پیش کار، قاعدہ اور ریلا

1- Understanding Indian Classical Music - P33-34

پر زور دیا جاتا ہے۔ اسکی خصوصیت چھوٹے گت اور چھوٹے لہرے ہیں۔ اس میں بجاتے وقت ایک ہی انگلی سے تٹ یا ترکٹ، دِھن دِھن، گن (دھن گن)۔ (دھن گن)، دھنک بجائے جاتے ہیں۔

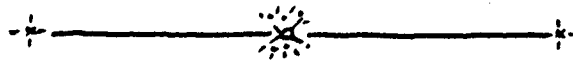
لکھنؤ کا اسلوب :۔ اِس سکول کا ماخذ بھی دہلی ہی ہے۔ اسکو لکھنؤ میں بخشو خان اور مادو خان نے معروف کرایا۔ اس طرز میں گت، ٹکڑا اور چکر دار راگوں کا استعمال غالب ہے۔

اجاردہ کا اسلوب :۔ اجاردہ نے کلو اور میرو خان دہلی کے مشہور اُستاد ستاب خان سے سیکھ کر اس طرز کو ایک نئی طرح دی۔ اسمیں ریلا، پیش کار، قاعدہ کے علاوہ پرن اور ٹکڑا کے استعمال پر زور دیا جاتا ہے۔

فرخ آباد کا اسلوب :۔ اِسے لکھنؤ سے حاجی ولایت خان نے لایا۔ لکھنؤ طرز کے حقائق کے علاوہ اس میں چوپلی اور ترپلی نمایاں ہیں۔

بنارس کا اسلوب :۔ بنارس کے پنڈت رام سہائے نے لکھنؤ کے اُستاد مدھو خان سے سیکھ کر اس میں نئی طرح دی۔ لکھنو طرز کے سب عناصر کے علاوہ اس میں پیش کار، قاعدہ اور ریلا کے برعکس گت، پرن، راگی، چندا اور لادی پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ انفرادی پیشکش میں اسے اٹھان سے پیش کیا جاتا ہے۔

پنجاب کا اسلوب :۔ اس طرز کا دہلی کے اسکول میں کوئی ماخذ نہیں ہے۔ اُستاد فخر بخش نے اس طرز کو پکھاوج کے حوالے سے مشہور کر دیا ہے۔ اس میں کھلے بول کے علاوہ بلند بولوں پر زور ہے۔[1]

(1) The Story of Indian Music - P 315-316.

ہندوستانی موسیقی کے ساز

قدیم زمانے سے ہندوستانی فن کی تمام صورتوں میں مذہب کا احساس اور جذبہ غالب رہا ہے۔ ہندوستانی تاریخ کے ہر عہد میں رقص اور موسیقی مذہبی جذبات کی سب سے اہم صورتیں رہی ہیں۔ ہندوستان میں موسیقی کے آغاز کو انسان سے نہیں بلکہ برہما۔ وشنو اور رُدر سے منسوب کیا جاتا ہے۔ موسیقی اور رقص سے رُدر کو ہمیشہ تعلق رہا ہے اور جس تاردار وینا کو رُدر بجاتے تھے اُسے اُسی کے نام پر رُدر وینا کہا جاتا ہے۔ ردر کا رقص کائیناتی ہے۔ ردر ڈمرو اور ڈھول بھی بجاتے تھے۔ وشنو کا تعلق بانسری سے ہے، گویا وشنو بانسری پر زندگی کا راگ چھیڑتے ہیں اور گوپیاں، یعنی کائیناتی طاقتیں اسی گیت کے دُھنوں کے ساتھ گاتی ہیں۔[1]

ہندوستانی تاریخ کے طویل دور میں مختلف قسم کے بہت سے ساز ایجاد ہوئے جنھیں چار حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ (۱) تتات یعنی تاردار ساز۔ (۲) سیشر یعنی ہوا سے آواز دینے والے ساز (۳) اونلدھ یعنی آلات: ہاتھ کی ضرب سے بجائے جانے والے ساز جیسے طبل یا ڈھول وغیرہ۔ (۴) گھن یعنی دھات کے ایسے ساز جنھیں ایکدوسرے سے ٹکرا کر بجایا جاتا ہے۔[2]

ذیل میں ہندوستانی موسیقی کے چند سازوں کی مختصر تفصیل بیان کی جاتی ہے:-

سارنگی سارنگی لحانی موسیقی کی سنگت کیلئے سب سے زیادہ موزون آلہ ہے۔ خیال اور ٹھمری میں سنگیت کے لئے سارنگی کو فضیلت حاصل ہے۔ اس کی لمبائی تقریباً دو فٹ ہوتی ہے جس پر کھال کا ٹکڑا

1. "ہندوستانی ساز"۔ الیس کرشنا سوامی، مشمولہ "آجکل" موسیقی نمبر اگست ۱۹۵۶ء۔ صد 41
2. ۔ ۔ ۔ ایضاً ۔

جڑا ہوتا ہے۔ باہری سطح پر تین تار ہوتے ہیں۔ اسراج (ایک ساز) اور سرند بھی تار والے وہ آلے ہیں جو شکل میں سارنگی سے مشابہ ہیں۔ دلربا بھی سارنگی سے ملتا جلتا آلہ ہے لیکن اسے ستار کی طرح بجایا جاتا ہے۔ سارنگی کو ایک کمان سے تاروں پر رگڑ کر بجایا جاتا ہے۔

وینا وینا ایک شریں ترین آلہ موسیقی ہے۔ یہ بھی تار دار ساز ہے۔ اس پر گونج پیدا کرنے کے لئے تو ہنی جو عموماً کدو کے خول سے بنائی جاتی ہے، ہوتی ہے۔ اس میں سات مختلف اقسام کے تار ہوتے ہیں۔

اسے ہندوستانی سنگیت کا قدیم ترین آلہ سمجھا جاتا ہے۔ ستار کے وجود سے پہلے وینا سب سے غالب آلۂ موسیقی تھا۔ سرسوتی دیوی کو اکثر اوقات وینا کے ساتھ دکھایا جاتا ہے۔ اس کی تار پر ضرب لگانے والے آلے کو مضراب کہتے ہیں۔ یہ تکونی شکل کا ہوتا ہے جسے شہادت کی انگلی میں پہنا کر مطلوبہ تار کو کھینچا جاتا ہے۔

ستار ستار بھی تار دار آلۂ موسیقی ہے۔ اسے بھی وینا کی طرح تار کو کھینچ کر بجایا جاتا ہے۔ اس پر انیس سے تئیس کلیدیں ہوتی ہیں جن کے ساتھ تار تن کر رہ جاتے ہیں۔ ان کلیدوں کے سُر کا درجہ کو خالص بنانے کیلئے گھمایا جاتا ہے۔ ستار کے سات اہم تار ہوتے ہیں، ان کے پیچھے بہت سے تار اور ہوتے ہیں جن سے ایک شریں گونج پیدا کی جا سکتی ہے۔ اسے بھی مضراب سے بجایا جاتا ہے۔ ستار ایک انفرادی ساز ہے جس طرح لحانی موسیقار کی بندش ہوتی ہے اسی طرح ستار وادک کی بھی اپنی بندش ہوتی ہے جسے گت کہتے ہیں۔ آجکل تین قسم کے گت مشہور ہیں:۔ (۱) امداد خانی۔ (۲) سعید خانی۔ (۳) رضا خانی۔

ستار ہی کی ایک قسم سر بہار ہے۔ اسے ستار کا بھائی کہتے ہیں۔ یہ ستار سے بلحاظ ضخامت بڑا ہوتا ہے۔ سر بہار کے سُر ستار سے پانچ سُر نیچے کاٹے جاتے ہیں، سر بہار کی تو ہنی ذرا سی مستقیم ہوتی ہے اور ستار کی تو بنی گول ہوتی ہے۔

تان پورا یا تنبورا تان پورا محض بھنبھناہٹ پیدا کرنے والا ساز ہے۔ اسکی لمبائی تقریباً ساڑھے تین فٹ سے پانچ فٹ تک ہوتی ہے۔ اسمیں آواز کو گونج میں تبدیل کرنے کیلئے ایک طرف میں تو بنی ہوتی ہے۔ عام طور پر اسمیں چار تار ہوتے ہیں جنھیں بنیادی سروں سے ملایا جاتا ہے۔ اسکو گاتے وقت مسلسل بجایا جاتا ہے، جس کا مقصد گانے کو بنیادی سر سے لگاتار آگاہی دینا مطلوب ہوتا ہے۔

سرود | سرود کا ماخذ غالباً ایران یا افغانستان ہے کیونکہ یہ اپنی ہیئت اور آواز کے لحاظ سے رباب سے ملتا ہے۔ یہ آلہ لکڑی کے ایک ٹکڑے سے بنایا جاتا ہے۔ اسکی لمبائی ساڑھے تین فٹ سے چار فٹ تک ہوتی ہے۔ اس کا نچلا گول حصہ قطر میں ایک فٹ ہوتا ہے۔ ستار، سربہار اور تانپورے کے علی الرغم سرود میں دھات کا ایک بے کلید ٹکڑا ہوتا ہے جسے ہمیشہ صاف شفاف اور چمکدار رکھا جاتا ہے۔ بنیادی بجانے والے تاروں کے علاوہ اس کے سولہ معاون تار ہوتے ہیں۔ سرود بھی انفرادی طور بجانے کا آلہ ہے چونکہ سارنگی کی طرح اس میں بھی سروں کو معین کرانے والی کلیدوں کا نظام نہیں ہوتا، اس لئے بجانے والے کو سخت مشقت اور مشق کی ضرورت ہوتی ہے، تاآنکہ اسکی انگلیاں صحیح سروں کی نشستوں سے آشنا اور مانوس ہو جائیں۔

بانسری | ہوا سے بجانے والے آلات میں سب سے زیادہ مقبول اور نمایاں آلہ شہنائی اور بانسری ہے۔ بانسری مختلف شکلوں اور ضخامت کی ہوتی ہے۔ انھیں بانس یا دھات سے بنایا جاتا ہے۔ بانس کی بانسری سے نکلا ہوا سُر قطعی میٹھا اور گہرے اثر والا ہوتا ہے، جبکہ دھات کی بانسری میں دھات کی آواز کا شائبہ رہتا ہے۔ بانس کی بانسری کو منہ کے آر پار رکھ کر بجایا جاتا ہے۔ عموماً اس میں چھ سے آٹھ تک سوراخ ہوتے ہیں، جن کا وقوع ایک خاص مسافت پر ہوتا ہے۔ ایک سوراخ دیگر سوراخوں سے بالائی سرے پر نمایاں اور گولائی میں بڑا ہوتا ہے، بس اسی سوراخ سے ہوا بھری جاتی ہے اور مطلوبہ سُر کے لئے انگلیوں کو سوراخوں پر اٹھا بٹھا کر سُر پیدا کیا جاتا ہے۔ بانسری کو ہندوستانی موسیقی میں مذہبی اہمیت اسلئے حاصل ہے کہ کرشن بھگوان کو ہمیشہ بانسری کے ساتھ دکھایا جاتا ہے[1]۔

شہنائی | یہ ہوا سے بجنے والا دوسرا آلۂ موسیقی ہے۔ یہ صورت میں دھری نے (Oboe) سے ملتی ہے مگر لمبائی میں اسے کم ہوتی ہے۔ بانسری کے علی الرغم اسے نرسل (Reed) کے توسل سے منہ سے لگایا جاتا ہے۔ یہ شکل سے ڈیڑھ فٹ لمبائی کی ہوتی ہے۔ اسمیں سوراخوں سے انگلیوں کی مدد سے سر پیدا کئے جاتے ہیں۔ ابتداء میں شہنائی کو مندروں میں استعمال کیا جاتا تھا۔ کیونکہ اسکی گونج دار

1. Understanding Indian Classical Music — P 29-32

سریلی اور تیز آواز ایک وسیع حلقے کا احاطہ کرتی ہے' اس وجہ سے اس کو عبادت کے اوقات میں لوگوں کو مندر کی طرف راغب کرانے کیلئے بجایا جاتا ہے۔ آج کل اسے مذہبی' سماجی اور خوشی کے مواقع پر بجایا جاتا ہے[1]۔

اس کے علاوہ ایک آلہ **تار شہنائی** بھی ہے۔ اسکی کوئی زیادہ قدیم روایت نہیں ہے۔ اسمیں تار کئے ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں ہندوستانی موسیقی میں استعمال ہونے والے آلات مغربی طرز پر بنایا گیا ایک آلہ **ہارمونیم** بھی ہے۔ ضرب سے بجنے والا ایک آلہ **سنتور** اور **جَل ترنگ** بھی ہے۔

ہارمونیم مغربی **پیانو** کے طرز پر بنایا گیا ہے۔ اس میں ایک قسم کی دھونکنی سے ہوا بھر کے key board پر نمایاں کلیدوں کو انگلیوں سے دبا کر سر پیدا کئے جاتے ہیں۔ جلترنگ ایک عجیب قسم کا ساز ہے۔ بیس سے بائیس[22] چینی کے پیالوں کو اسطرح نیم دائرہ بنا کے رکھا جاتا ہے کہ انکا قدوقامت کم ہو جاتا ہے پھر ان میں پانی ڈالکر ان کے سُر سپتک کے حساب سے قایم کئے جاتے ہیں۔ دونوں ہاتھوں میں دو چوبیں لیکر پیالے کے کگر پر مارنے سے سُر کی آواز پیدا ہوتی ہے۔ ان پیالوں کو اسطرح بجایا جاتا ہے کہ ان سے ہر دھن پیدا ہو سکتی ہے۔ پیالوں اور پانی کی دشواری سے بچنے کیلئے نل ترنگ اور لکڑ ترنگ وغیرہ بھی ایجاد ہوئے ہیں[2]۔

---

1. Understanding of Indian Classical Music (P29-32)
2. ہندوستانی موسیقی صفحہ 152-153۔

ہندوستانی موسیقی کی ابتداء اور ارتقاء

فنونِ لطیفہ میں موسیقی قدیم ترین فن ہے۔ زمین پر مادّہ "Matter" کے لئے انسانی اور حیوانی حیات کے نمود سے پہلے بھی موسیقی کے عناصر موجود تھے۔ موسیقی تخلیق (تخلیقِ کائنات) کی ہم عصر رہی ہے۔ **شیکسپیر** نے وجدانی طور پر محسوس کیا تھا کہ آسمانوں میں سب سے پہلے نمودار ہونیوالے ستارے نی اپنی حرکت سے موسیقی پیدا کی تھی اور جب انحطاط کی مکدّر چادر رُوح انسانی سے لپٹ گئی انسان یہ موسیقی سُننے سے قاصر رہا۔[1] یہ موسیقی لعینہٖ وہ ہے جسکی طرف ہندوں عارفوں نے اشارہ کیا ہے جسے انا ہٹ یا ناد کہا جاتا ہے۔

موسیقی نے بیک وقت انسانی ذہن پر نغمے کی شیرینی اور بحر و وزن کے رشتے کو منکشف کر دیا۔ فطرت کے عناصر کی گردش اور نیرنگی نے ہی شاید بحر و وزن، تال یا باقاعدہ اتار چڑھاؤ کی بنیاد ڈالی ہے۔ قدیم انسانوں میں تال کی قوی حس پائی جاتی تھی اور اسکے فہم میں موسیقی ڈھول کی تھاپ تک ہی محدود تھی۔ مشاہدے سے یہ بات ثابت ہے کہ موجودہ دور میں ایسے بھی قبائل آباد ہیں جنکی موسیقی محض ڈھول کی تھاپ ہی ہے۔

موسیقی کی پیدائش کے سلسلے میں موجودہ ترقی یافتہ دور میں بہت سے نظریئے پیش کئے گئے ہیں۔ ایک غالب نظریہ یہ بھی ہے کہ انسان نے آبشاروں کے گیتوں، ہوا کی سائیں سائیں، پانی کے قلقل وغیرہ سے موسیقی اخذ کی ہے۔

اس نظریئے سے ملتا جلتا نظریہ اور بھی ہے۔ یہ نظریہ اصل میں **ڈاروِن** کے خیالات سے متأثر ہوکر چند علماء اور محققین نے قایم کیا ہے۔ اس نظریئے سے مراد عام جسمانی قانون سے جو موسیقی

1. "Studies in Indian Music" Page No: 4.
By T.V. Subba Rao – 1962 Reprint 1965
Asia Publishing House Bombay –

ہیں عام قدرتی جبلتوں میں محض لفظی اظہارات (utterances) کو جنس کے حوالے سے دیکھنا ہے۔ جیسا کہ پرندوں کی دنیا میں گیت کو جنس سے منسلک کر کے کہا جاتا ہے کہ گیت پرندوں کے اختلاط کے موسم کے دوران میں جنسی جوش کی ایک علامت سمجھا جاتا ہے اسلئے انسانوں میں بھی گیت (اور لازماً سنگیت) کی ابتداء بھی جنسیاتی محبت کے عمل میں ہو جاتی ہے۔

لیکن اس نظریئے کے طریق عمل یا جدتِ خیال کی بنیاد غیر صحیح ہے۔ یہ دونوں مفروضے اس حقیقت سے متضاد ہو جاتے ہیں کہ پرندے جنسی اختلاط کے موسم کے بغیر بھی گاتے ہیں۔ (یعنی اس موسم سے قبل اور بعد میں بھی) پرندے کھیل کود کی جبلت کے زیر اثر بھی آوازیں نکالتے ہیں۔ اس لئے یہ فرض کرنے کے بعد کہ سنگیت (گیت) کا مخرج قدیم انسانی قدرتی جبلتوں میں ہے۔ یہ سمجھنا مشکل ہے کہ مقررہ اور قابل ردو بدل نغمے کیوں اسلئے اہم تھے اور وحشی قبائل کے گیت وضع کے طور پر عشقیہ گیت کیوں نہ تھے[1]

اسی نظرئے کے حوالے سے ایک اور مفروضہ قائم کیا گیا جسے نقالی کا نظریہ "The Theory of Immitation" کہتے ہیں۔ ماہر حیوانات (Zoologists) کے درمیان یہ نظریہ مروج ہے کہ حیوانی گیت موسیقی کی قدیم ہیئت ہے۔ انسانوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے کسی غیر مترشح وجہ سے پرندوں کی نقالی کی ہے اور اس لئے موسیقی وجود میں آئی۔ مذکورہ خیال کو اس حقیقت سے تقویت دی جاتی ہے کہ پرندوں کے گیتوں کو ہماری موسیقی کی طرزوں کے نظام میں بھی پیش کیا جاتا ہے۔

اس نظرئیے کا ابطال یہ حقیقت کرتی ہے کہ پرندے اپنی آوازوں یا انکو سکھائے گئے سبق کی دوسرے سُر میں تکرار نہیں کر سکتے؛ یہاں تک کہ یہ اپنی آواز کو کسی مکمل سُر میں بھی نہیں نکال سکتے۔ یہ صاف بات ہے کہ پرندوں کے گانے ایک محدود زیر و بم کی ترجیح "sequence" پر مقرر ہوتے ہیں۔ ایک اہم نکتہ اس مشکل کے حل کیلئے یہ ہے کہ ہم قدیم قبائلی کے گیتوں میں سے کوئی گیت ایسا نہیں پاتے جو پرندے کی آواز کا نقل ہو اور بھی بہت سی وجوہ ہیں جن کی وجہ سے نظریہ نقالی غیر مستحکم پڑ جاتا ہے۔ پس یہ ایک غیر علمی عمل ہے اور موسیقی کی فطرت کے تئیں ایک غلط تصور کی

1. "Introduction To The Psychology of Music" By G. Revesz. ————— P. 224-236

طرف لیجاتا ہے۔ جب سنجیدہ محققین موسیقی کے اظہار کے اصلی امکانات کو نغمہ طاہر کے حوالے سے تعبیر کرتے ہیں۔

موسیقی فی الحقیقت اس وقت جنم لیتی ہے جب کوئی زندہ تخلیق جبلت اور جذبات سے مغلوب نہ ہو بلکہ کچھ مقررہ ارادے اور شعوری عوامل انکو جاننے اور سمجھنے کی طرف لیجانے والے وجدان سے بعض مقاصد کی تقلید کریں۔ یہی بلا واسطہ ارادے ہیں جنھیں سارے انسانی کلچر اور تہذیب کی شرطِ اول مانا جاتا چاہئیے اور جو موسیقی کو حیوانی دنیا کی پکاروں اور آوازوں سے ممیز کرتے ہیں۔ موسیقی کی پیدائش کے بارے میں اس مختصر سی تمہید کے بعد ہندوستانی موسیقی کی ابتداء کے بارے میں کچھ کہنے میں مدد ملے گی۔

موسیقی کی ابتداء کے سلسلے میں ہمیں قدیم ترین تاریخ کے پُر پیچ دَور سے گزرنا پڑے گا اور اس عہد کی طرف جانا ہوگا جب آدم زاد حیوانیت کے چولے اتار کر ایک بھرپور اور مہذب زندگی کی طرف محو سفر تھا۔ پس موسیقی کی کہانی انسانی ذہن کی ترقی اور تخیل کی توسیع کی تاریخ ہے۔ موسیقی کی قدیم تاریخ کی سیاحت سے ہم دیکھتے ہیں کہ موسیقی نے وقت کے بام و در میں سحر انگیز ممکنات کی دریافت کا عمل کیا ہے۔

موسیقی گانے سے شروع ہوئی۔ انسان نے اپنی آواز کو طبعی ہیئت دینے کیلئے دو مختلف اور متضاد وسائل دریافت کئے۔ پہلا وسیلہ چیخ و پکار کا جو خطرہ و آفت کی علامت ہے اور غصہ، محبت، جوش، جذبہ، رنج و ملال، طیش وغیرہ کے فطری اظہار پر دلالت کرتا ہے۔ اسی طریقے سے انسان کے صوتی لب (vocal chords) نے رفتہ رفتہ تقلیدی آوازوں کو خارج کرنے کا عمل سیکھا۔ اِن آوازوں کی نوعیت ابتدا میں میکانکی تھی۔

خاموش انسان (Mute man) نے الحانی آوازوں کو جمع کرتے ہی ڈھول کی تھاپ اور ہاتھوں کی تال کی اہمیت بھی ایجاد کی۔ جن سے انسانی ذہن کو آوازوں کی طرف مائل کرنے میں یا بالفاظ دیگر زیر و بم کی مدد حاصل ہوسکتی تھی۔ تجربے سے اس نے سیکھا کہ الحانی آوازوں کے نشیب و فراز کی تبدیلی سے نہ ہو کہ انہیں کچھ کو دوسری سے الگ کیا جاسکتا ہے بلکہ انکو اور متغیر بنایا جاسکتا ہے۔

زبان کی مکمل ترقی سے پہلے بھی لوگ گاتے تھے اور انکے پاس کچھ سُر تھے جن کی ترتیب سے وہ الحانی گیت گائے جاسکتے تھے جو ان کے جذبے کو اظہار کرسکتے۔ جیسے ہی کلمے ایجاد ہوئے قدیم آواز میں "او پر جاتے وقت شور اور نیچے آتے وقت تھرتھراہٹ پیدا ہوئی۔ یہ ایک جذب زادہ اور باقاعدہ عمل تھا۔"[1]

اِس عمل کے ساتھ ساتھ کچھ حد تک ابتدائی زبان کے عناصر میں مہارت رکھنے والے لوگوں میں ایک اور عمل جاری تھا۔ ایک مختصر اور سادہ متن کو ایک طرز میں ڈھالنے کا عمل جو یکے بعد دیگرے دو سُروں کے درمیان ہو۔ یہ دونوں سُر ایکدوسرے سے کسی بھی فاصلے پر واقع ہوسکتے تھے اور لوگوں اور قبیلوں کے ساتھ ساتھ مختلف بھی ہوتے۔ اِن دونوں نظاموں نے قدیم انسان کو محدود اور معیّن وقفوں کا علم حاصل کرنے میں مدد دی جن کے استعمال سے آگے چل کر وہ دوسرے سُر دریافت ہوئے جن سے موسیقی کی سرگم کی بنیاد پڑگئی۔

یہ امر شایانِ خاطر رہے کہ دوسرے فنون کے مقابلے میں موسیقی ایک ناموافق صورتِ حال سے دوچار رہی۔ وہ یہ کہ فطرت کے عناصر ترکیبی میں اسکے لئے معدودے چند مثالی عناصر موجود تھے۔ قدیم مصوری کو مناظر کی ہیئتوں نے تحریک بخشی۔ اسی طرح رقص کی حرکات کو شاعری اور کہانیوں سے اخذ کیا گیا۔ سارے فنون یا تو تمثیلی تھے یا پھر نقل۔ لیکن موسیقی بمشکل اپنے لئے کوئی نمونہ model پا سکی جو اسے سرگم کا کوئی مربوط ڈھانچہ تجویز کرسکتی۔ اسلئے موسیقی اپنے وجود کی بقاء کے سہارے کیلئے غیر موسیقیانہ عناصر تال، الفاظ وغیرہ کی طرف مائل ہوگئی۔

"تال" دھن کے مقابلے میں اپنے اندر زیادہ استحکام اور قطعیت کی حامل ہے۔[2] شاید اسی وجہ سے مناسب یا موزون ڈھانچہ موسیقی کی پہلی ہیئت (FORM) ہے جس پر وہ اپنی ترکیب بندی کرتی ہے اور اپنے آپ کو باضابطہ و متعیّن بناتی ہے۔ موسیقی میں تال (قدموں کی چاپ، ہاتھوں کی تالی وغیرہ اسکی مثال یا نمونہ model ہوسکتے ہیں) ایک واحد مثال اور چُست نظام وزن ہے جس پر گایا جاسکتا ہے۔

1. "The story of Indian Music - P.No. 1.

2. - Ibid - - P.No. 3.

رقص کہا جا سکتا ہے۔ قدرتی طور پر یہ فن موسیقی کی غیر مکمل حالت کی ایک بُنیاد اور ڈھانچہ ہے جس میں وزن کے تقاضوں کے پیشِ نظر باتوں کی ترنگ نے بعد کی "لے" میں پڑھنے 'Chanting' کی بُنیاد ڈالی۔ یہی عالمگیر سطح پر لحانی موسیقی کی ابتداء ہے[1]

موسیقی کی ارتقائی تاریخ کیلئے، ہمیں مذہب کی گہرائیوں میں جھانکنا پڑیگا۔ کیونکہ دیگر فنون کی طرح مذہبی جشنوں (Religious fervours) میں موسیقی کا بھی بہت عمل دخل تھا۔ یہ مذہبی جشن عالمگیر سطح پر تخلیقی قوت کی پیداوار کو تحریک بخشنے کے لئے ہمیشہ کارآمد ثابت ہوئے ہیں۔ سب سے اوّلین "پڑھے گیت" CHANTS جن کا علم ہوا ہے رِگ وید کے حمدیہ ہیں جنہیں ہندوستان کے سب سے پہلے ساکنوں آریاؤں سے ترتیب دیا ہے۔ یہ آریہ پانچ دریاؤں کے کناروں پر بستے تھے۔ یہ نغمے پندرہ سو ق۔م سے پانچ سو ق۔م کے دَور کے ہیں۔

لاروز انسائیکلوپیڈیا آف میوزک (Larouse Ency: of Music) میں ہندوستانی موسیقی کے باب میں درج ہے:۔

> "سب سے قدیم کتابیں دیوتاؤں کے حمد (Hymns)، ذبیحی ضوابط (sacrificial formulas) اور افسوں پھونکنے کی عبادات پر مشتمل ہیں جنہیں حصوں میں مجتمع، کیا گیا ہے اور جو "وید" کے نام سے جانی جاتی ہے۔ یہ وہ "گانے والے اشعار تھے جنہیں ویدک مناجات (Vedic- Psalmody) کا نام دیا گیا ہے۔
> 1500 ق۔م میں بالائی سندھ سے آئے ہوئے آریاؤں نے سارے ہندوستان میں جو عبادت کا بتدریج طریقہ قایم کیا تھا اسمیں یہ مناجات ایک اہم عنصر کی حیثیت رکھتے تھے۔ یہ مناجات خاص طور پر سے "سُوم وید" میں پائے جاتے ہیں۔ ان مناجات کو بالعموم تین سُروں میں گایا جاتا تھا۔ وسطی سُر، نیچا سُر اور اونچا سر۔ ہندوستانیوں کا عقیدہ ہے کہ انکی کلاسیکی

1. "The story of Indian Music- P. 4.

موسیقی "سام وید" کے گیتوں کی ترقی سے ماخوذ ہے۔ اساطیری داستانوں، رزمیہ اور مذہبی کتابوں کے بعد سنسکرت میں نظریہ ساز رسالوں (Theoretical Treatises) کا ایک طویل سلسلہ شروع ہوگیا۔ یہ رسالے چونکہ متعدد صدیوں پر کثرت میں پھیلے ہوئے ہیں، اسلئے انکا ذکر کرنا امر محال ہے۔

سب سے قدیم روایت TRADITION جو ہم تک پہنچی ہے غالباً ناٹہ شاستر ہے جسکی تاریخ 200 ق۔م سے لیکر 400 ق۔م کے آس پاس بتائی جاتی ہے۔ یہ نثر و نظم میں لکھا ہوا ایک وسیع انسیکلوپیڈیا ہے جس کا خاص موضوع ڈراما اور رقص ہے (جنھیں ہندوستان میں موسیقی کا ایک حصہ تصور کیا جاتا ہے) لیکن اس کے مصنف بھرت منی جس کا تاریخی وجود موضوع بحث رہا ہے "لَے" (RHYTHM) پیمانوں اور گیت کو ترتیب دینے کے بہت سے طریقوں پر بحث کی ہے۔ یہاں تک کہ اس نے ڈھول بجانے کے طریقے پر بھی وضاحت کی ہے۔

سنگیت مکارندا، جیسے نراد کے ماخذ سے منسوب کیا گیا ہے، بہت بعد کے مصنف کی تصنیف ہے (سوال یہ ہے کہ کیا یہ کوئی اور نراد ہے؟)۔ یہ تصنیف آٹھویں صدی یا نویں صدی عیسوی کی مانی گئی ہے۔ وسطی دور کا سب سے اہم رسالہ اب بھی شرن دیو (47 – 1210ء) کا سنگیت رتناکر ہے جسمیں موسیقی کی ترتیب کی مثالیں درج ہیں۔

اس کے بعد عربوں اور ایرانیوں کے ربط سے شمالی ہندوستانی موسیقی کا نظام بدل گیا لیکن نظریہ سازوں کو اپنے دور کی موسیقی کے استعمال کو قدیم نظریوں سے مطابق کرنے میں دقت پیش آئی۔ سماں راگ وِبوُد (1610ء کے آس پاس) نے عوامل کی وضاحت کی اور

موسیقی کے علم کا ایک حقیقی خزانہ ترتیب دیا۔
جنوب میں وینکٹ ماکہن چترر دھنی پرکاشک 1620ء میں لکھی۔اس
نے ایک منضبط درجہ بندی کے حوالے سے اپنی کوشش سے ہندوستانی
مخصوص حصوں میں تقسیم کیا۔ ایک شمالی موسیقی جسے ہندوستانی موسیقی
بھی کہتے ہیں' دوم جنوبی موسیقی جس کا دوسرا نام کرناٹک سنگیت ہے۔
موجودہ صدی میں وی۔ این بھارت کہنا نڈے کی گہری نظام بندی کی وجہ
سے ہندوستان سنگیت پدتی نے جنوبی موسیقی سے گہرے اور وسیع اثرات
لئے ہیں"[1]

ھندوستانی موسیقی کو مندرجہ ذیل ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:۔

1۔ویدک دور:۔ رگ وید کے مذکورہ بالا نغمے بہت سادہ اور فطری طور پر نالہ وفریاد کے مماثل تھے،
کیونکہ یہ نغمے ایک ہی سُر میں گائے جاتے تھے۔ اسلئے اس حد یہ دور کو آچارک دور کہا گیا ہے[2]۔ اسمیں
جو سُر مرکزی حیثیت رکھتا تھا ادھات (UDHATS) یعنی اونچا سر کہا جاتا تھا۔ یک سری ہونے کے
سبب اس کا اسلوب نغمہ گر سے زیادہ قرأت کے مماثل تھا۔ یہ ایک سوکھے طرز کی نغمہ گری تھی
جس میں نغمے کی روح اور خصوصیت نہ تھی۔

2۔ دوسرا اہم دور دھن میں گانے یا طرز نگاری کا دور ہے۔ اِسے "سمان" کے نام سے جانا جاتا ہے سمان
نے سام وید کی کمپوزیشن لکھی تھی جس سے ہندوستانی موسیقی نے اپنا وجود اخذ کیا تھا۔ اِس کتاب کا
زیادہ تر متن رگ وید کا چربہ ہے۔ نغمہ سازی میں سہولیت بخشنے اور تبدیلی یا توسیع اور بہتر
شاعرانہ حسن پیدا کرنے کے لئے اسمیں موسیقی جیسی آوازوں کو مقرر کیا گیا ہے[3]۔
پہلے آریاؤں نے روزانہ بول چال کے نشیب وفراز سے اپنا نمونہ لیکر متن کے الفاظ کو آواز کے نشیب
اور بانسری کے فراز پر "لَے" میں پڑھنا شروع کیا ہوگا۔ اِسی لئے پہلی نغمہ سازی دوسروں کے محور پر

1:- "Larouse Encyclopedia Of Music" — "Music in India" - P-33
2:- The Story of Indian Music - P4-
3:- The Story of Indian Music - P5-

گھومنے لگی ۔ ادھات (UDDHATA) انودات (ANO DATA) ' اسے ویدک نغمہ سازی کا گاتھ دور کہتے ہیں۔ وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ ادھات اور انودات کے بیچ میں پہلے سے موجود ایک اور سُر نے فروغ پایا جسے سُرت Surita کا نام دیا گیا۔ یہ سُر دو لبقیہ سروں کے بیچ توازن برقرار رکھنے کیلئے تھا 'یعنی یہ ادھات اور انودات کے اتحاد کے بغیر کچھ نہیں تھا۔ اسکا آدھا ادھات اور آدھا انودات تھا۔ ویدک دور کا یہ زمانہ سامک دور سے جانا جاتا ہے[1]

پانچ بڑے اور دو چھوٹے سُروں کی ترتیب کی سرگم کا سلسلہ جس میں پہلے اور دوسرے سُر کو ایک تکمیل یافتہ " مدہم " الگ کرتا ہے، کا ارتقاء بین الاقوامی حقائق پر مبنی ہے۔ آوازوں کی پہچان رکھنے والا کان سُر کی تلاش کے وقت دو کام کرتا ہے، یعنی بجائے ہوئے سُر سے بیک وقت نشیب یا فراز ایک قدم رینگ کر دوسرے آنے والے مطابق سُر کی طرف کود پڑتا ہے۔ آواز میں جست لگا کر اوپر جانے اور قدم بہ قدم نیچے آنیکا رجحان موجود ہے۔ اسلئے دوسرے موافق سُر کی طرف جست لگانے میں کان حقیقتاً تیسرے یا چوتھے سُر کی طرف راغب اور مائل ہوتا ہے، کیونکہ پانچواں سُر مسافت پر واقع ہوتا ہے۔

پہلے پہل ادھات، انودات اور سُریت تین مخصوص سُر تھے۔ تیسری صدی کے ایک نحوی پانینی کے مطابق اونچی آواز میں بولا ہوا رکن تھی ادھات تھا، گہری آواز میں بولا ہوا انودات اور انکو ملانے والا سُریت تھا ۔

ادھات	انودات	سُریت
ن گا	دھا رے	سا ما پا
37	26	541

یہ سُرگم ان ہی تینوں سُروں سے بن گئی ہے[2]

لگتا ہے کہ کلاسیکی موسیقی کی ایک ہیت جسے جاتی سنگیت کہتے ہیں۔ 1000 ق-م سے

1- "Understanding Indian Classical Music" P. 6-7.

2 —— Ibid —— —— —— P.-1.

1500 ق.م کے دور میں رائج تھی۔ 400ء سے 1100ء تک سنگیت نے اچھی خاصی ترقی کی۔ لگتا ہے کہ جاتیوں کو چھ بنیادی نغموں میں محدود کیا گیا تھا۔ اسکے فوراً بعد کلاسیکی موسیقی کی دو شاخیں وجود میں آئیں۔ ایک شمالی موسیقی یا ہندوستانی موسیقی، دوسری جنوبی موسیقی یا کرناٹک موسیقی۔[1]

جب مسلمان ہندوستان میں داخل ہوئے (1115ء) تو تقریباً کلاسیکی موسیقی کی سب کتابیں سنسکرت زبان میں تھیں۔ اگرچہ مسلمان اسے مشکل ہی سے سمجھتے تھے تاہم انھوں نے رفتہ رفتہ دیسی موسیقی میں بہت دلچسپی کا مظاہرہ کیا۔ انکی اس دلچسپی کا ثبوت یہ ہے کہ مسلمانوں نے ہندوستانی موسیقی کو بہت سے آلاتِ موسیقی اور بہت سی راگوں سے نوازا۔ اسی اثناء میں (1210 - 1247) **شرن دیو** نے سنسکرت میں **رتناکر** لکھی، جس نے موسیقی کو مستحکم سائینسی بنیاد فراہم کی۔ بارہویں صدی عیسوی کے پہلے نصف میں ہندوستانی موسیقی کو اس وجہ سے صدمہ پہنچا کیونکہ ہندو راجاؤں کو مسلمانوں حملہ آوروں سے مسلسل شکست ہوتی رہی۔ دوسرے نصف میں مشہور شاعر اور ماہر موسیقی **جے دیو** کی کتاب "**گیت گووند**" منظر عام پر آئی۔ اس کے گیت جاتی سنگیت میں گائے گئے جنھیں "پرا پندھ" کہتے ہیں۔ تاہم رفتہ رفتہ برج بھاشا کا مقامی لہجہ اظہار کے میڈیم کے طور پر ایک زبان کی حیثیت سے نمایاں ہوگئی۔ سنسکرت شاعروں کی شاعری کو برج بھاشا میں لاکر موسیقی پر گایا جانے لگا۔ اس طرح سنسکرت "پربندھوں" کی جگہ برج بھاشا نے لی اور انھیں جس موسیقی میں پیش کیا جانے لگا اُسے **دھروپد** یا **دھرپد** کہا جانے لگا۔

جب مسلمانوں نے اپنی جڑیں مستحکم کرلیں تو انھوں نے ہندوستانی فن اور کلچر کی طرف اپنی توجہ مرکوز کرلی۔ انہوں نے اپنے عربی یا ایرانی راگوں کو ہندوستانی موسیقی پر مسلط نہیں کیا بلکہ ہندوستانی موسیقی کو اختیار کرنے کے بعد اس میں فارسی موسیقی کے اثرات ڈالے۔[2]

علاؤالدین خلجی کے عہد (1296ء - 1316ء) میں موسیقی کو بے پناہ ترقی حاصل ہوئی۔ اس کے دربار کے ایک درباری **حضرت امیر خسرو**[7] تھے جو ایک ہنرمند موسیقار تھے اور ایک ایجادی ذہن کے مالک تھے۔

1- *Understanding Indian Classical Music* : P 6-7.

2- ——— ibid ———

وہ بہت سی راگوں کے موجد ہیں۔ انہوں نے تال کے اسالیب میں بھی بہت بڑا اضافہ کیا۔ انکا سب سے بڑا کارنامہ "ستار" کی ایجاد ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے طبلہ ایجاد کر کے "لے" کے آلات میں نیا انقلاب لایا۔ علاؤالدین خلجی کے دربار سے منسلک ایک اور موسیقار **نائک گوپال** بھی تھے جو موسیقی کی تاریخ میں ایک Legend کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ نائک گوپال اور امیر خسرو کے درمیان بہت سے دوستانہ معرکے بھی ہوئے۔[1]

ذیل میں حضرت امیر خسرو کی ہندوستانی موسیقی میں جدید ایجادات درج ہیں :۔

1۔ ہیئتوں (FORMS) میں اسلوب (STYLE) کے طور پر :۔

غزل، قوالی، ترانہ، خمسہ اور خیال۔

2۔ راگوں میں :۔

جیلاف، ساجگری، سرپدا، یمن، پوریا، براری توڑی، پوروی وغیرہ۔

3۔ تالوں میں :۔

جھومرا، آڑا چوتال، سول پختہ۔ پشتو، فرودست، سادری وغیرہ۔

4۔ آلات موسیقی میں :۔

ستار اور طبلہ۔

عرش ملسیانی نے لکھا ہے کہ امیر خسرو کے اپنے قول سے ثابت ہے کہ وہ موسیقی کے باب میں بھی صاحبِ تصنیف ہیں۔ یہ تصانیف تحریری ہیں یا ایجادات ساز و آہنگ۔ اس کے میں قطعی شہادت نہیں ملتی ہے۔ جو کچھ ہے وہ محض روایت ہے۔ کہا جاتا ہے کہ آپکو نائک کے لقب سے مخاطب کیا جاتا تھا۔ یہ موسیقی کی دنیا میں بہت اونچا لقب یا درجہ تھا۔ نائک گوپال سے آپ کے مقابلے کا ذکر بھی روایتی طور پر نظر آتا ہے۔ لیکن قرین قیاس نہیں۔ بقولِ پروفیسر وحید مرزا اس زمانے کے کتب میں کسی نائک گوپال کا ذکر نہیں ملتا۔ انھوں نے ستار کے بارے میں خسرو کی ایجاد کو غلط روایت سے تعبیر کیا ہے۔[2]

1. Understanding Indian Classical Music - P.8. - 1.

2۔ "امیر خسرو۔ عہد، فن اور شخصیت" از عرش ملسیانی۔ ص
ناشر، مرکز تصنیف و تالیف نکودر 1974ء - مطبوعہ پرنٹنگ پریس، دہلی۔

عرشِ ملیسانی کی کتاب کے مطالعہ کے بعد پتہ چلتا ہے کہ موسیقی کے بارے میں انکی معلومات بہت کم ہیں چنانچہ وہ دھرپد، خیال، ٹپہ، ٹھمری، غزل، ہولی، ترانہ اور چترنگ کو راگ کہتے ہیں۔ علاوہ بریں وہ موسیقی کے بارے میں خود بہت سی غلط فہمیوں کا شکار نظر آتے ہیں۔

بہرحال اس کے بعد پندرہویں صدی کے آس پاس **لوچن** نے **راگ ترنگنی** لکھی جسمیں ٹھاٹھ کا نظام واضح کیا گیا تھا۔ پندرہویں صدی کے نصف کے تقریباً **سلطان حسین شرقی** (1458-88ء) نے جو جونپور کا راجہ تھا خیال کی صنف کو ایجاد کیا اور نئی راگوں کو جنم دیا۔

ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کی تاریخ میں گوالیار کے راجہ **مان سنگھ** کو ایک اہم حیثیت حاصل ہے۔ انہوں نے دھرپد کے اسلوب کو ایجاد کیا۔ پندرہویں صدی کے اواخر میں **بھگتی تحریک** نے شمالی ہند میں نیم کلاسیکی موسیقی کی بہت سی ہیئتوں کے حوالے سے اپنا پرچار کیا۔ اس تحریک کی مدد سے عوام میں کلاسیکی موسیقی کی مقبولیت عام ہوگئی۔

اکبر اعظم کے عہد (1556-1605ء) میں موسیقی کو حقیقی معراج نصیب ہوا۔ اکبر فن۔ کلچر اور بالخصوص کلاسیکی موسیقی کا زبردست دلدادہ تھا۔ اس کے دربار میں مختلف اساتذہ موسیقی تھے۔ ان میں سب سے نمایاں **تان سین، بیجو باورا، رام داس** وغیرہ تھے۔ تان سین ابتدا میں روا کے راجہ **راما چندرا** کے دربار میں تھے۔ اکبر نے جب اسکی مقبولیت کے بارے میں سنا تو اسے دہلی بلاکر دربار میں موسیقاروں کے اعلیٰ منصب پر بٹھا دیا۔ اکبر کا جانشین بیٹا **جہانگیر** بھی اس سلسلے میں کسی سے کم نہیں تھا۔ اس کے عہد میں عالم موسیقی پنڈت دامودر داس اور وائے کنٹھ مکھی (سنگیت درپن چتردھنی پرکاشیکا) کے ہاتھوں راگوں کی نئی تقسیم ہوئی۔ جہانگیر بھی کلاسیکی موسیقی کا دلدادہ تھا۔ اس نے دو استاتذہ موسیقی دیرنگ خان اور لا خان کو چاندی میں تلوایا۔ **اورنگ زیب** نے موسیقی کی سخت مخالفت کی اور اسکا جنازہ اٹھوایا۔

احمد شاہ نے موسیقی سے بہت پیار کیا۔ اس کے دربار میں سدارنگ اور ادارنگ جیسے عظیم فن کار تھے۔ انگریزوں کے عہد میں دربار لٹنے کے ساتھ ساتھ کلاسیکی موسیقی بھی یتیم ہوگئی۔ آہستہ آہستہ تہذیب اور روایت کا جوہر بجھ گیا۔ کشیدہ حالات میں بہت سے راجا جو انگریزوں کے زیراثر

حکومت کرتے تھے موسیقی سے منحرف ہوگئے اگرچہ کچھ کے درباریں کچھ اساتذہ فن موجود بھی تھے۔ تاہم ایک مدت تک روایتی موسیقی کی ترقی کے راستے بند ہوگئے۔

لیکن بیسویں صدی کے اوائل میں روایت کے تحفظ کا ایک انقلاب آیا۔ ہندوستان کے لوگ اپنی تہذیب کے لٹ جانے کا ماتم کرنے لگے۔ اسی دور میں کلاسیکی موسیقی کا بھرپور احیاء ہونے لگا۔ دو عظیم اساتذۂ فن پنڈت وشنو نارائن بھات کھانڈے اور وشنو دگمبر پلسکر نے اپنے علم سے لوگوں کو کلاسیکی موسیقی سے مانوس کرایا۔ بھات کھانڈے ایک عظیم اسکالر تھا اور پلسکر ایک عظیم گائک۔ انھوں نے کلاسیکی موسیقی میں ایک نیا انقلاب بپا کیا[1]

آزادی کے بعد ہندوستان اور پاکستان میں انگریزی موسیقی کے زیر اثر بہت سے انقلاب رونما ہوئے۔ سینما کی ترقی نے گیتوں کو رواج دیا جس کی کلاسیکی موسیقی میں بہت سے تفرقات ہونے لگے۔ غزل، قوالی، ٹھمری وغیرہ کو بھی عمومیت حاصل ہوئی۔

ہندوستان میں سینما کے رواج نے ہلکی موسیقی کو بہت مقبولیت بخشی۔ ملک کے ہر حصے کے موسیقار بمبئی میں جمع ہوئے اور اپنے فن کا مظاہرہ کرنے لگے۔ نتیجتاً ہلکی ہندوستانی موسیقی کی ایک نئی صنف "گیت" رواج پا گئی جو بہت مقبول ہوگئی اور جس کے بغیر موسیقی نامکمل نظر آنے لگی۔ گیت کے رواج کے ساتھ ہی ساتھ غزل بھی سینما کے ذریعئے مقبول ہونے لگی۔ فلم مرزا غالب نے غالب کی غزلوں کو مقبولِ عام کردیا۔ بعد میں بیگم اختر۔ سہگل۔ طلعت محمود وغیرہ نے غزل گائیکی کو بامِ عروج پر لایا۔ ادھر پاکستان میں غزل گائیکی کو قسمت سے اچھے فنکار نصیب ہوئے جنہیں استاد امانت علی۔ مہدی حسن، نورجہاں، غلام علی، فریدہ خانم وغیرہ بہت اہم ھیں۔

"ھندوستانی موسیقی" کے مصنف نے لکھا ہے کہ "جدید موسیقی میں خصوصاً فلمی اور ریڈیائی موسیقی میں یورپی ساز اور آرکسٹرا بھی ہلکی موسیقی میں شامل کئے گئے ھیں۔ ان میں بڑے خوشگوار اضافے ہورہے ہیں۔ یورپی سازوں میں سیکسوفون، کلارنٹ، کارنٹ، چیلو

1. Understanding Indian Classical Music - P 10.

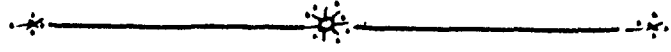
اور ڈبل بیس عمومیت حاصل کر چکے ہیں۔ فلمی موسیقی میں پورا آرکسٹرا لیا جانے لگا ہے۔ اس سے مشرقی موسیقی کا مزاج بدل کر مغربی موسیقی سے قریب تر ہوتا جا رہا ہے۔ اس زمانہ اسکی ضرورت بھی ہے کیونکہ ہماری کلاسیکی موسیقی جامد اور ساکن ہو کر محدود ہو گئی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جب فن کی ترقی کا سوال آئے گا تو اس بدعت کو بھی گوارا کریں گے، اس وجہ سے بھی کہ جدید موسیقی سے ہماری قدیم موسیقی کو کوئی نقصان پہنچ نہیں سکتا اور جدید قدیم میں تو ہمیشہ اختلاف چلا آتا ہے۔

یہ بات بالکل درست ہے کہ آرکسٹرا کے شامل کرنے سے ہماری جدید موسیقی میں بڑے خوشگوار اضافے ہو رہے ہیں، مگر کس حد تک ؟ موضوع یا ہیئت کی حد تک ؟ عام مشاہدہ یہ ہے کہ ہم نے یورپی موسیقی سے موضوع اور ہیئت دونوں میں اثرات لئے ہیں اور لینا بھی چاہئیے تھا۔ مثلاً یہ کہ بہت سے نئے ساز' گٹار، پیانو، وائلین، الیکٹرک ہارمونیم وغیرہ یورپ سے لئے ہیں، مگر اس عمل میں اضافہ کم اور تقلید زیادہ نظر آتی ہے۔ ہندوستانی موسیقی کا مزاج سُر کی مرکزیت پر منحصر ہے، جو آہستہ آہستہ ختم ہو رہی ہے۔

فن میں غیر ملکی اثرات لینے کیلئے تصرفات برتنے کیلئے بڑے اساتذہ کی ضرورت ہوتی ہے مگر یہ ہندوستانی جدید موسیقی کا المیہ ہے کہ اسے ناتربیت یافتہ فنکاروں نے راتوں رات یورپی موسیقی کے اثرات سے مبہم اور بوجھل بنا دیا اور پھر ہر ملک کا اپنا ایک مزاج ہوتا ہے۔ یہ مزاج صدیوں میں بدل کر جدت حاصل کرتا ہے۔ راتوں رات فن کی دنیا میں انقلاب اس کیلئے موت کا باعث بن جاتے ہیں۔ عظیم ستار نواز **روی شنکر** نے کئی سال امریکہ میں یورپی موسیقی اور ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کے امتزاج سے شہرہ عام compositions کیں۔ جن میں ہندوستانی موسیقی کا مزاج دور سے محسوس کیا جا سکتا ہے۔

پاکستانی فنکاروں نے اگرچہ یورپی موسیقی کے اثرات قبول بھی کئے مگر صرف اسی حد تک کہ اپنی موسیقی کی ساخت برباد نہ ہو جائے۔ ہندوستانی موسیقی کی اپنی ایک جمالیات ہے، اپنا ایک نظام ہے۔ یہاں راگ کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ موجودہ دور میں راگ کے فقدان نے اسے شور و غل کے مائل کر دیا اور پھر سوال یہ ہے کہ ہندوستانی موسیقی کا نظام اور اسکی تاریخ یورپی موسیقی سے کہیں زیادہ قدیم اور مستحکم ہے۔

1۔ "ہندوستانی موسیقی" از مفتی فخر الاسلام، مرتبہ ایم۔ اے۔ اسلام
ادارہ انیس اردو۔ الہ آباد۔ ص۲۵۵۔

یورپی موسیقی نے ہندوستانی موسیقی کے اثرات کس حد تک قبول کئے۔ بات دراصل یہ ہے کہ یورپ
میں فن کار جدت میں یقین رکھتے ہیں، بدعت اور تقلید میں نہیں۔ انہوں نے اپنی ہی موسیقی کے نظام میں
جدت، تصرف اور تحریف کا عمل جاری رکھا۔

مغربی موسیقی ـــــ ایک مختصر جائزہ

مغربی موسیقی میں جو سُر استعمال ہوتے ہیں وہ بھی ہندوستانی موسیقی کے سُروں کی طرح اپنے ناموں سے پہچانے جاتے ہیں۔ ان کے دونوں نام مطلق اور موصولی ہیں۔ مطلق ناموں کا انحصار ان کی مادی خصوصیات پر مبنی ہے یعنی فی سیکنڈ ارتعاشات اور موصولی (Relative) نام ان کے ایک دوسرے سے رشتے کی نوعیت سے ماخوذ ہیں۔ مطلق نام ابجد کے حروف ہیں جیسے :۔

A, B, C, D, E, F, G (جرمن میں اسے "H" کہتے ہیں)

موصولی نام اصواتِ ارکان پر ہیں، جیسے :۔

do, ri, mi, fa, so, la, si.

ان کے دوسرے نام بھی ہیں جو سروں کے مابین رشتے کے مطالعہ پر دلالت کرتے ہیں جیسے :۔

unison, second, third, fourth, fifth, sixth, seventh (octave)

یہ نام ایک دوسرے کے بیچ وقفات کا حوالہ دیتے ہیں یا ان کے بیچ وقفات کو ظاہر کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے نام یہ بھی ہیں :۔

Tonic, supertonic, Mediant, super-dominant, dominant, leading note.

چھوٹی اور بڑی سرگموں (SCALES) کے بارے میں جاننے سے پہلے یہ جاننا ضروری ہے کہ مختلف وقفات کیا ہے اور ان کا تعین کس طرح ہوتا ہے۔ "اگر ہم پیانو میں "C" پر ضرب لگائیں[1] اور اسے "do" مان لیں، اس کے بعد "D" پر ضرب لگا کر اسے "re" مان لیں، ہم دیکھتے ہیں کہ ایک کلید (سیاہ) "D" پر مسطح چھوٹ گئی۔ D (Re) سے E (mi) تک جاتے ہوئے بھی یہی ہوتا ہے۔

[1] یعنی بجائیں، انگلی سے دبا کر

لیکن پھر E (mi) سے F (fa) تک کسی کلید کو ترک کئے بغیر جاتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ پیانو کا کلیدی تختہ جس اسلوب سے ترتیب دیا گیا ہے اس میں کوئی کلید ایسی نہیں جسے ترک کیا جائے۔ معلوم ہوتا ہے کہ مغربی موسیقی کی عام یا ڈائیاٹونک[1] سرگم (do, re, mi وغیرہ) بعض اوقات قریبی سروں اور بعض اوقات کسی بھی اور سُر سے آگے بڑھتی ہے۔ اگر "c" کی طرف واپس آتے ہوئے نیچے کے سب سُروں کو بجائیں تو ایک طرف سے دوسری طرف کی مسافت ایک جیسی ہوگی۔ اس مسافت کو نیم قدم یا نیم سُر کہتے ہیں۔ اس لئے "Do" سے "re" تک پورا سر ہے۔ اسی طرح 're' سے 'mi' تک پورا سُر ہے لیکن 'mi' سے 'fa' تک آدھا سُر ہے۔

مغربی موسیقی کے عام سرگم واقعی منتخبہ اور ترتیب وار ہے جس میں سب سُروں کو چھیڑنے والی سرگم جیسے کرومیٹک سکیل[2] کا اسلوب نہیں ہے۔ ان میں سے کچھ وقفات سخت ہیں اور انھیں ایک دوسرے کے مقابلے میں مشکل سے شناخت کیا جاسکتا ہے۔ Fifth اور Octave فطری سر لگتے ہیں۔ وقفات کا شمار ابتدائی اور آخری سُروں کو گننے سے ہوتا ہے۔ اس لئے C سے E تک ایک Third اور C سے A تک ایک sixth ہے۔ وقفات کے مزید ترمیمی نام بھی ہیں، مثلاً 'do' سے 'mi' تک Third ہے اور la سے do تک Third اور پھر بھی یہ مطابق وقفات نہیں کیونکہ la سے do تک ایک پورا سُر ہے + ایک نیم سر ہے اور do سے mi تک دو پورے قدم (Steps)۔ جس Third میں ایک پورا سر اور آدھا سر ہوتا ہے اُسے minor Third کہتے ہیں۔ ایسا ہی sixth کے ساتھ بھی ہوتا ہے۔ do سے la تک اور mi سے do تک دونوں sixth ہیں اور mi سے do تک کے مقابلے میں مسافت (یا سروں اور نیم سروں کی زائد تعداد) زیادہ ہے۔ اس لئے do سے la تک ایک major sixth ہے اور mi سے do تک ایک minor Third۔ اسی عمل کا اطلاق seconds، sevenths اور ninths پر بھی ہوتا ہے۔ Fourths، Fifths اور octaves، major یا minor ہونے کا کوئی اشارہ نہیں دیتے۔

1. Scale composed of five whole tones and two semitons

2. وہ سرگم جس میں پورے آٹھ سُر ہوں

مغربی موسیقی کے سر لاتعداد امکانات سے انتخاب شدہ ہیں، اسلئے یہاں کی سرگیں منتخبہ یا اسلوبیاتی ہیں۔ مغربی موسیقی میں زیادہ تر دو یعنی Major اور minor کا استعمال کرتی ہیں۔ دونوں کو دائیاٹونک اسکیل کہتے ہیں اور انہیں ان ہی سروں سے ترتیب دیا جا سکتا ہے۔ فرق تو بس ترتیب، سروں کے ایکدوسرے سے قرب یا بُعد اور تسلسل تا ترجیع (SEQUENCE) میں ہے۔ MAJOR عام سرگم do, re, mi, fa, sol, la, si ہے جو پیانو 'Piano' کی سفید کلید سے شروع ہوتی ہے۔ Minor سکیل کی بہت سی ہیئتیں ہیں۔ اسکی ایک شکل وہ سرگم ہے جو گانے سے بھی بنتی ہے جس کا آغاز la سے ہوتا ہے یا سفید کلیدوں کے بجانے سے جو A سے شروع ہوتا ہے۔ MAJOR اور Minor سرگموں میں فرق اصل میں وہی ہے جو Thirds اور Sixths میں ہے۔ سب minor اسکیل کا پہلے اور تیسرے قدم کے بیچ ایک Minor-Third ہوتا ہے۔

تاہم مغربی موسیقی میں اور بھی بہت سی سرگموں کا پتہ چلتا ہے۔ ان میں ایک قدیم ترین سرگم پانچ سروں کی سرگم (PENTATONIC) ہے جو بہت سے ممالک کی لوک موسیقی میں استعمال ہوتی ہے۔ اس کے پانچ سُر do, re, mi, sol, la ہیں جنھیں پیانو کی سیاہ کلیدوں سے بجایا جاتا ہے اور جس میں la، do کی طرح مسطح ہوتا ہے۔ پانچ سُری سرگم چونکہ بہت قدیم اور بنیادی ہے اس لئے اس سے ایک ممتاز سرگم فراہم ہوتی ہے۔

دوسری قدیم سرگموں میں وہ بھی ہیں جنھیں قرون وسطیٰ کے راگ کہتے ہیں۔ اس بات کی طرف دھیان دینا ضروری ہے کہ مغرب کی بڑی اور چھوٹی سرگیں تین بڑی اور چھوٹی راگوں میں سے ایک آخری مجموعہ پیش کرتی ہیں۔ کرومیٹک سکیل چونکہ سارے سُروں پر مبنی ہے، اس میں کوئی سُر متروک نہیں اور اس میں سب سے چھوٹے وقفات ہوتے ہیں۔ اِس لئے فرض کیا جا سکتا ہے کہ اگر موسیقی منطقی ہوتی تو یہی سرگم مقرر ہونی چاہئیے تھی۔ کیونکہ اس میں سب بارہ سُر ہوتے ہیں جنہیں یورپی موسیقی ترتیب ہوئی ہے۔ اصل میں یہ سرگم موسیقی میں قطعی تاخیر کے ساتھ وقوع پذیر ہوئی۔[۴]

Humanities P285-291 ط

مغرب میں تال کے اقسام میں مندرجہ ذیل مشہور ہیں :-

(۱) درمیانی حذف ــــــ SYNCOPATION

مغرب میں اکثر اوقات اہتزاز کو "دو" تین" یا چار میں گھومنے سے تعبیر کرتے ہیں -یہی موسیقی کے پیمانے ہیں، انھیں مرکب لے (Compound- Rhythm) کہتے ہیں ـــــ تین "دفعہ" تین تین دفعہ اور تین چار دفعہ - یہ اس کا نظام ہے۔کوئی موسیقی چار اور پانچ میں لکھی جاتی ہے لیکن مروجہ لے میں لکھی جانے والی موسیقی کے مقابلے میں یہ قلیل ہے۔

سب سے زیادہ مشترک لے چار کی لے (Four- Rhythm) ہے- اصل میں اسے مشترک وقت (Common- Time) کا نام دیا جاتا ہے - یہ فوجی رفتار مارچ (March) کیلئے قدرتی لے ہے- تقریباً سب فوجی موسیقی، کثیر حمد یہ نغمے اور بہت سارے لوک گیت اسی تال میں لکھے جاتے ہیں۔ یہ لے اپنی ذات میں غیر متفرق ہے - لیکن یہ تال فی الواقع زیادہ متنوع تالوں کیلئے ایک مستحکم بنیاد فراہم کرتی ہے - دو کی لے (Two-Rhythm) عموماً حرکت میں سریع ہے- تین کی لے سُبک رو ہے اور اسمیں ایک طرح کی نجابت اور شان وشوکت پائی جاتی ہے- یہ سب سے زیادہ سبک پیمانہ ہے جسے مغربی موسیقی میں بحیثیت اکائی سن سکتے ہیں کیونکہ ایک سبک چار (Slow- four) ہمیں اسطرف مائل کرتا ہے کہ اسے ذہنی طور پر دو دوہری (Two Tows) میں توڑ دیا جائے - تین کی لے (Three- Rhythm) تیز اور زمزمہ رُو (Litling) ہے- یہ ساری دنیا میں رقص کا پیمانۂ تال ہے -

مشترک تالیں (Common Rhythm) بھی زمزمہ رُو ہیں اور یہ بھی زیادہ تر رقص کیلئے استعمال ہوتی ہیں۔ ایک قدرے سُست نو کی لے (Slow nine- Rhythm) سکون کا تاثر پیدا کرسکتی ہے- تاہم حرکت کا بھی احساس دلاتی ہے - 12 کی تال ہلکی اور سبک رفتار ہونی چاہئیے ورنہ اسے 6 یا 3 کی حیثیت سے سنا جائیگا- 6 کی تال، 9 یا 12 سے کچھ سبک ہوسکتی ہے - اسے تین مان کر سننے سے روکنے کیلئے چوتھے ضرب پر ہلکی سی تاکید مقرر ہونی چاہئیے -

لے کا درمیانی حذف (SYCOPATION) "Robbing Peter to pay Paul" کی ایک قسم ہے
اس میں تاکیدوں کو اپنے مقررہ اور مجوزہ جگہوں سے ہٹا کر کسی اور جگہ مقرر کیا جاتا ہے باوجود
اس قدیم اور مروجہ یقین کے کہ درمیانی حذف معاصر مقبول موسیقی کی دریافت ہے۔ یہ ہر نوع کی
موسیقی میں مشترک استعمال کی حامل ہے۔ درمیانی حذف دقیق (باریک یا SUBTLE) یا ظاہر
ہو سکتا ہے مگر اس پر اس حس مشترکہ کے ضابطے کا اتباع کرنا لازمی ہے کہ تغیید کو اس سے
ناپا جاتا ہے جس سے وہ اختلاف کرے۔

درمیانی محذوف موسیقی کی بنیاد درمیانی حذف کو دریافت کرنے کی غرض سے کافی تواتر پر
رکھنی چاہیئے بصورت دیگر یہ خط لکھ کر اس کے ہر لفظ کے نیچے لکیر کھینچنے کے مترادف ہے۔ اس
صورت میں خط کشیدہ الفاظ جلد ہی تاکید کے معنی سلب ہو جائیں گے۔ اگر تواتر اور عدم تواتر میں
توازن ہے تو درمیانی حذف کا اثر یہ ہوتا ہے کہ وہ ساری لے کی وضع کو متحرک کرتا اور اس کا احیاء بھی
کرتا ہے۔

متقابل تالیں ——— [CROSS RHYTHMS]

جس طرح ایک ہی وقت میں ایک سے زیادہ میلوڈیوں کا وقوع ہو سکتا ہے۔ ان کے جوڑ بن
سکتے ہیں بالکل اسی طرح ایک ہی وقت میں ایک سے زیادہ تالیں بج سکتی ہیں۔ مختلف حصے
یا مختلف آلے تالوں میں اضافہ کر سکتے ہیں یا ایک میلوڈی کو تعیقیہ دیکر لے کی ایک صورت
کا متواتر وقوع پیدا کیا جا سکتا ہے۔ ایسی صورت میں ایک واحد ماحصل لے ہوتی ہے اور ہم ایک
بار (Bar[1]) کے اندر یکساں تین یا چار کو سن سکتے ہیں، لیکن کمپوزر اس سے بھی زیادہ وسیع متقابل تال
پیدا کر سکتا ہے، جس میں ہم (صرف دو یا تین کو نہیں سنتے) بلکہ بیک وقت تین کے مقابلے میں
دو یا چار کے مقابلے میں تین وغیرہ سنتے ہیں۔

بعض تالوں کی طرزیں رقص میں بنیادی بن گئی ہیں جیسے waltz, mazurka, Saraband
وغیرہ۔[2]

1:۔ Bar (بار) :۔ تال کی علامت جو راگ کی کتاب میں بنائی جاتی ہے۔

2:۔ The Humanities,

ذیل میں مغربی موسیقی کے نمایاں آلات یا ساز کی تفصیل ہے :۔

(1) پھونک سے بجنے والے ساز :۔

چوبی ساز		پیتل کے ساز	
بانسری	(FLUTE)	بگل	(HORN)
دوہری بانسری	(OBOE)	ترم	(TRUMPET)
الغوزہ	(CLARINET)	بڑا ترم	(TROMBONE)
الغوزہ	(BASSOON)		

FLUTE :۔ ہندوستانی موسیقی کی بانسری کی طرح ہے، اسی طرح بجائی بھی جاتی ہے ۔

OBOE :۔ اس کی دوہری نَے (Reed) ہوتی ہے۔ (یعنی پتلی لکڑی کے دو ٹکڑے جن کا ایک چھوٹا منہال ہوتا ہے)۔ اس کی تان میٹھی بلکہ شدید ہوتی ہے ۔ ایک بانسری اس سے بڑی ہوتی ہے جسے (COR ANGLAIS) کہتے ہیں ۔

Clarinet :۔ الغوزہ کی بھی نَے ہوتی ہے مگر یہ واحد ہوتی ہے جو اسکی منہال کے طور پر استعمال ہوتی ہے ۔ دوہری بانسری کے مقابلے میں اسکی تان میٹھی اور سپاٹ ہوتی ہے ۔

BOSSOON :۔ یہ بھی بڑے الغوزہ کی طرح ہوتا ہے۔ لمبا ہونے کی وجہ سے اسے مشکل سے بجایا جاتا ہے اسلئے ایک طرف سے چھوٹی سی پائپ نیچے آتی ہے جس کے ذریعے سے اسے بجایا جاتا ہے ۔

HORN :۔ یہ ایک پیچدار آلہ ہے۔ دونوں مدہم اور شدید تانیں بجاتا ہے ۔

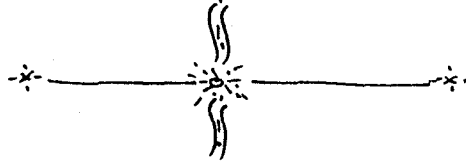
TRUMPET :۔ "اس کی تان گہری اور طاقت ور ہوتی ہے۔ ایک ٹیوب اس کے گرد دوہرا یا تہرا بل کھاتا ہوا ہوتا ہے جس کی پیالی کی شکل کی منہال ہوتی ہے۔" (Random House.)

TROMBONE :۔ یہ بڑا ترام ہوتا ہے ۔

ضربی آلات :-

نقارے :- (Kettle-Drums) انھیں مخصوص سُروں کے ساتھ مِلا کر بجایا جاتا ہے۔

اِن (Big-Drum) یا (side-Drum) اور پیتل کا مجیرا CYNBALS ہوتا ہے۔ ان میں TRI-angle (یعنی صیقل شدہ فولاد کا تکونی ٹکڑا ایک کونے پر کھلا ہوا جو فولاد کے ڈنڈے سے بجایا جاتا ہے۔)[1]
(عبدالحق)

---

1. "The Complete Book Of The Great Musicians"
"By"
Percy A. Schols.
-1923. Humphrey Milford, Oxford University Press - P 77-79.

مغربی موسیقی میں میلوڈی کا تصور

مغربی موسیقی میں میلوڈی کے مقاصد کیلئے کلید (Key) کا مقام معرض مثال میں یہ حقیقت ہے کہ آپ موسیقی کی عمارت کی کس منزل میں ہیں اور سر لہر (TONALITY) یہ احساس کہ آپ کس منزل یا کس کمرے میں واقع ہیں۔ سر لہر ایک ایسی پیوستگی عطا کرتی ہے جس سے کچھ دائروں کے حوالے سے پہچاننے والے سروں کا تواتر بن جاتا ہے۔

میلوڈی سروں کا خوشگوار تواتر ہے۔ مغرب میں یہ یک سری نہیں ہو سکتی۔ یہاں جوڑ (COUNTER-POINT)[1] کی یا کثیر صوتیت 'POLY-PHONY' ایک ہی چیز ہے جس کے معنیٰ دو آزاد یا متفرق میلوڈیوں کو ملانا ہے۔ اس میں موسیقی کو متوازی کر کے اسکی متفرق سطور پر توجہ دی جاتی ہے۔ تکنیکی اعتبار سے یہ خالص عمودی طریقہ کے مقابلے میں میلوڈیوں کی مطابقت اور مرکب (جوڑ) کے ذریعے ہارمونی پیدا کرنے کا عمل ہے۔

درجہ بندی کے لحاظ سے جوڑ کی دو قسمیں ہو سکتی ہیں' اول وہ قسم جس میں نقل کے ذریعے سے اپنے آپ سے ہی ایک لاحقہ پیدا کرتا ہے۔ دوم مختلف میلوڈیوں کو ایک ساتھ لگا کر کوئی بھی چکر دوسرے کے شامل ہوتا ہے اور دوسرا بالکل مختلف ٹکڑوں کو ملانے کے کرتب کے ساتھ پیدا کیا جا سکتا۔ جوڑ میں نقل اور دوری گیت (Canon) کی بہت اہمیت ہے۔ جوڑ میں نقل کے بالکل وہی معنیٰ ہیں جو اسے ظاہر ہیں یعنی دوسرے عنصر ساز یا آواز کے ذریعے سے جو پہلے حصے میں پیش کی گئی ہے یا پیش کی جانے والی ہے آواز یا ساز کی نقل ـــــ وہ میلوڈی جو ایک وقفے یا لمحے کے بعد ساز یا آواز کے دوسرے حصے کی قطعی نقل سے اپنا لاحقہ بناتی ہے۔ اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ دوری گیت (Canon) میں استعمال ہوتی ہے۔ آسان لفظوں میں دوری گیت موسیقی کے قائد کے اتباع (Follow the leader) کو کہتے ہیں۔

1:- یورپی موسیقی میں جوڑ جو کسی راگ یا راگنی میں لگایا جائے۔ یعنی بیک وقت دو میلوڈیاں

دوری گیت عموماً خاصا مختصر ہوتا ہے اور اسکو نقطہ عروج کو بلند کرنے کی غرض سے استعمال کیا جاتا ہے ۔

جوڑ (آزاد میلوڈیوں کو آپس میں رکھنا) کی دوسری نوع وہ ہے جو صرف اس اصول کی پابند ہے کہ انھیں اسی طرح بجنا ہے، جیسا کہ ترتیب کار کی مراد ہو۔ اس حقیقت کے پس منظر کہ سخت جوڑ کا نوشتہ writing ایک قطعی اور (کبھی کبھار) مشکل اصول ہے اور بظاہر بہت سے قوانین پر منحصر ہے۔

کلاسیکل جوڑ میں "نوشتہ" کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ میلوڈیاں میلوڈیانہ ترکیب پائیں، لیکن اکثر نوشتوں میں کلاسیکل دور سے ہی ترتیب کاروں کا مقصد یہ ہے میلوڈیاں متصادم ہو جائیں۔

ترتیب کار اور طریقوں سے بھی استفادہ کر سکتا ہے۔ چند مندرجہ ذیل ہیں :-

دوہرا جوڑ DOUBLE COUNTER POINT یا **تہرا** TRIPLE یا **مربع جوڑ** SQUARE - دو یا تین چار میلوڈیوں کی "نوشتہ" اس طرح لکھنے کو کہتے ہیں کہ انہیں اوپر یا نیچے یا ایک مختلف وقفے پر ایک دوسرے سے ایک سے زیادہ ربط سے ظاہر کیا جائے۔

تقلیب (Inversion) :- **خیال** (THEME) کو اوپر سے نیچے کی طرف موڑنے کو کہتے ہیں جو اگر میلوڈی کو مناسب طریقے سے تعمیر کیا گیا ہو، اسکے اثر کو دوبالا کرے ۔

تزاید (Augmentation) :- خیال کو زیادہ آہستہ سروں میں ترتیب دینے کو کہتے ہیں۔

تقلیل (Diminution) :- خیال کو زیادہ تیز سروں میں ترتیب دینے کو کہتے ہیں۔ تقلیل عجلت احساس کو پیدا کرنے یا خیال کو کم کر کے دکھانے یا بیان کرنے کو کہتے ہیں اور تزاید اس کے وقار میں چار چاند لگاتا ہے۔

ہارمونی ـــــ مغربی موسیقی کی اساسی خصوصیت

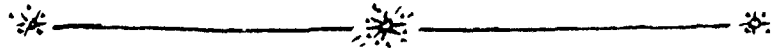
ہارمونی تانوں (Tones) کا ہم وقت اور خوشگوار مرکب ہے آوازیں مرکب ہوکر ٹکڑیاں بناتی ہیں جن کا اشتمال تین یا تین سے زیادہ سروں پر ہونا چاہئیے جنھیں ایک بنیادی سر سے نام دیگر کسی ایک مقررہ سر کو THIRDS کے ذریعے سے اوپر لیکر تعمیر کیا جاتا ہے۔ ایک ایک CHORD (تین یا زیادہ CHORD یعنی سروں کا ملاپ) میں سروں کی تعداد کا تجزیہ کرنے کیلئے OCTAVE کو نہیں گنا جاتا۔ ایک کارڈ کے جو ایک سر پر (اس کے THIRD اور FIFTH کے ساتھ) مشتمل ہو ٹکڑی TRAID کہا جاتا ہے۔ Dominant Tonic اور Subdominant کی ٹکڑیاں باربار واقع ہو جاتی ہیں۔ ٹکڑیوں کو major اور minor میں بھی تقسیم کیا جاتا ہے۔ اس کا انحصار اس بات پر ہوتا ہے کہ آیا اسکے علاوہ ایک Minor third ہے کہ Major اور یہ تبزائدی ہے یا تقلیلی، جو اس پر منحصر ہے کہ آیا FIFTH تقلیلی ہے جیسے C TO G Flat یا تزائدی جیسے C to G Sharp۔

کچھ کارڈ اپنے اندر جامد اور پرسکون ہیں انہیں ہم آہنگیاں کہتے ہیں۔ ایسی سب MAJOR اور minor اور خود روتائیں ہیں، بعض اور جامد نہیں بلکہ یہ بے قرار اور غیر مکمل ہیں۔ یہ اپنی تکمیل کیلئے متغیرانہ طور پر دوسرے کارڈ کی مدد کی طرف ہاتھ بڑھاتے ہیں۔ انھیں بے آہنگیاں DISSONANCES کہتے ہیں۔ یہ سب تقلیلی یا تزائدی اور تین سے زیادہ سروں کے کارڈ ہیں۔ ایک بے آہنگ ٹکڑی کو ہم آہنگی سے تکمیل کرنے کو تحلیل RESULATION (یعنی بے آہنگ نغمہ کو ہم آہنگ بنانا) کہتے ہیں۔

سب سے زیادہ واحد کارڈ Tonic Major Chord ہے۔ میلوڈی کی کثیر تعداد Tonic پر ختم ہوتی ہیں، لیکن پھر بھی زیادہ (بین الاقوامی) ہارمونی کا اختتامی ٹکڑی Tonic traid ہی ہے۔

چاہئیے وہ Major ہو یا Minor لیکن Major Traid Tonic کے سُر Tonic, Third، Fifth قطعی طور پر میلوڈی کے اہم سُر ہیں۔ اسکی بنیاد جزوی طور پر مادّی ہے اور زائد قانونِ فطرت میں رہتی ہے۔ مثال کے طور پر بگل کی آوازیں سب ان ہی تین سُروں میں لکھی جاتی ہیں کیونکہ انکا بگل سے برآمد ہونا فطری ہے لیکن اسکی بنیادیں جمالیاتی بھی ہیں۔ یہ وہ سُر ہیں جنھیں لوگ اچھی طرح جانتے اور ادا کر سکتے ہیں۔

میلوڈی اور ہارمونی

ہندوستانی موسیقی اور مغربی موسیقی میں امتیاز

موسیقی کا فن (اسے سائینس بھی کہا جاتا ہے) ایک قوم کی تہذیبی نشو و نما میں اہم رول ادا کرتا ہے۔ ہندوستان ایک وسیع اور مختلف النوع تہذیبی روایت کا حامل ہے جو ہزاروں سال کی تاریخ پر پھیلی ہے۔ اس تہذیب کے سائے میں موسیقی کے ایک ایسے فن کی نشو و نما ہوئی جو تصور، ہیئت اور برتاؤ کے لحاظ سے اپنی نوع کا منفرد فن ہے۔ ہندوستانی موسیقی "ایک سُر" کی انفرادیت کی وجہ سے منفرد اور ممتاز ہے۔ اسی وجہ سے ہندوستانی موسیقی کے آلات (Instruments) زیادہ تر انفرادی طور[1] بجانے کی غرض سے بنائے گئے ہیں۔ غالباً انفرادیت کا یہی عنصر ہندوستانی ذہن کے اس فن کے تئیں برتاؤ کا نتیجہ ہے۔ ہندوستان میں وقتِ قدیم سے موسیقی کو نجات اور نروان پانے اور مقدس چیزوں تک رسائی کیلئے بہترین ذریعہ مانا گیا ہے۔ نجات کا طالب اس راستے کا واحد اور تنہا مسافر ہے اور وہ انفرادی طور پر موسیقی کو ذریعۂ نجات بناتا ہے۔ نتیجے کے طور پر ہندوستان میں نہ کوئی سمفنی آرکسترا[2] ہے، نہ کوئی بڑا اوپیرا اور نہ گروہی موسیقی ہے جو عام طور پر مغرب میں ہوتا ہے۔

ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کی سب سے بڑی شناخت یہ ہے کہ یہ مکمل طور پر میلوڈک ہے اور اس میں کسی قسم کی ہارمونی نہیں ہے۔ میلوڈی کے بارے میں پیشتر بیان ہو چکا ہے کہ یہ موسیقی کے سُروں کا وہ تواتر ہے جسے نشیب و فراز کی طرف اس نظم سے لیا جاتا ہے کہ ہر سُر انفرادی طور پر سنا جاتا ہے اور جب بدلتے انداز وں سے سُر سبک یا تیز رفتار تواتر میں آتے ہیں،

1: انگریزی میں اسے solo کہتے ہیں جس کے معنیٰ ایک شخص کے گانے یا بجانے کی چیز ہیں۔

2: Symphony :- ایک خاص نغمہ کو آرکسترا میں بجایا جاتا ہے جسمیں کئی بالکل مختلف تالیں چلتی ہیں۔
آرکسترا :- سرود نگار جسمیں کئی فنکار ایک ساتھ مختلف آلات بجاتے ہیں۔

تو خوشگواری کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ دوسری طرف ہارمونی تین موسیقیانہ آواز کا مجموعہ ہے جنمیں
ایک مخصوص تاثر پیدا کرنے کیلئے بیک وقت بجایا جاتا ہے۔یہاں بھی میلوڈی کی طرح اگرچہ سر ایک
دوسرے سے ملے ہوئے ہوتے ہیں مگر جیسا کہ میلوڈی میں متواتر سروں کی طلسمی ہیئت ہوتی ہے یہاں
انھیں متوازن ہیئت یا تنظیم میں رکھا جاتا ہے۔اس لئے جب تک ایک مغربی سامع اپنی ہارمونک ہیئتوں کو
بھول نہ جائے وہ ہندوستانی موسیقی سے مانوس نہیں ہوسکتا۔ اُسے اپنے ذہن سے بہت سے وائلن، وایولا ایک
قسم کی بڑی ولایتی سارنگی، سیکسو فون (ایک بلند آواز باجا) ترومبون (ایک قسم کا بڑا ترم یا بگل) گٹار اور
پیانو وغیرہ کو اتارنا ہے جو ایک برانگیخت کرنیوالا ہارمونک تاثر پیدا کرتے ہیں۔ اسے ایک ہی سُر پر مرتکز
کیا جاتا ہے جسے مغربی موسیقی میں Tonic Note کہتے ہیں۔ یہ سُر جسے ہندوستانی موسیقی کے نظام میں
شڑج ہوتا ہے جس پر مکمل کمپوزیشن یا میلوڈی منحصر ہوتی ہے۔

بالکل اسی طرح ہندوستانی سامع جو مغربی موسیقی سے نا آشنا ہو ہارمونک سمفونک خیال سُن کر
حیران ہوجائیگا؛ چونکہ وہ اس طرز کی موسیقی سے نامانوس ہے اسلئے اس کے کانوں کو یہ موسیقی سماعی
تاثرات کے مختلف گڈمڈ ہوئی مخلوط آوازوں کا مجموعہ لگے گا۔ لیکن اگر یہی سامع ہارمونک ترتیب کے اصول
کارڈ Chord، ترتیب سے پیدا شدہ موسیقی سے واقف ہوگا تو ایک دم اسکے معنی اور فائدہ سمجھ کر اسکی
خوبصورتی کو نگاہِ تحسین سے دیکھے گا۔ علیٰ ھذا القیاس:۔

موسیقی کی جس سرگم کو ایجاد کیا گیا تھا اسے گوشِ انسانی اور موسیقیانہ آوازوں کے جمالیاتی انسلاک
کے تصور پر کھڑا کیا گیا تھا۔ اسلئے یہ تعجب کی بات نہیں کہ ہندوستانی موسیقی اور مغربی موسیقی دونوں کے
نظام میں سروں کا ایک ہی سیٹ پایا جاتا ہے، لیکن فرق یہ ہے کہ ایک ہندوستانی موسیقار سُروں
کا استعمال ان کی اظہاری خوبی کے لئے کرتا ہے اور سارا زور اسی پہلو پر صرف کرتا ہے۔ دوسری طرف
مغربی موسیقی کے کمپوزر ابتدا میں ہی سروں کی تعداد کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے تاکہ ان کے اختلاط
سے مختلف طرز پیدا ہوسکے۔ یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ دونوں نظام سپتک کو بارہ سروں کا مانتے
ہیں اور اس تقسیم کی بنیاد ان سروں کی آپسی مطابقت کے اصول پر استوار ہوتی ہے۔

مغربی نظام میں موسیقی کو ایک مخصوص طرز (Notation) میں لکھا جاتا ہے۔کمپوزیشن کے پیچھے کمپوزر کا دماغ کار فرما ہوتا ہے۔ کمپوزر سُروں کو حساب سے دیکھتا ہے اور کمپوزیشن میں شامل ہونے والے بہت سے انسٹرومینٹس (Instruments) کیلئے موسیقی کے ٹکڑے لکھتا ہے۔

ہندوستانی موسیقی میں کوئی بیرونی عنصر گانے یا بجانے سے قبل کاغذ کے ٹکڑے پر موسیقی نہیں لکھتا ہے۔ میلوڈی سے معمور موسیقی کے مظاہرے میں ہر گانے یا بجانے والا خود ہی کمپوزر ہوتا ہے۔ہندوستانی اور مغربی موسیقیوں کے نظام چند شدید اصولوں پر مبنی ہیں۔موسیقی کے ایک ٹکڑے کا مظاہرہ بجائیے ہندوستانی ہو یا مغربی' نظام کاری کی ترتیب ایک شعوری اور عمدی ماحصل ہے' اسلئے کلاسیکی موسیقی کو جاز موسیقی یا فوک موسیقی کہنا بالکل غلط ہے۔ یہ بات مُسلم ہے کہ کلاسیکی موسیقی کو جاز یا فوک موسیقی کے درجے پر رکھنا نہایت غلط تصور ہے۔

مغربی موسیقی میں بھی کلاسکیت کافی طویل عرصے سے برتا جارہا ہے اور اس عمل پر مذہب کا ایک غالب اثر رہا ہے۔عیسائیت کے تیزی سے پھیلتے ہوئے رجحان کی وجہ سے مغربی ممالک بڑے بڑے شہروں میں چرچ تعمیر کئے گئے۔ فطری طور پر اجتماعی یا مجلسی عبادات کیلئے موسیقی کی نئی اور اعلیٰ ہیئتوں کی ضرورت محسوس کی گئی جو ان عبادات کیلئے ہوتیں۔ اس سے موسیقی کی وہ ہیئتیں ایجاد کی گئیں جو عیسائیت کے لئے مشترکہ اور موزون تھیں اور اسی میں سے وہ موسیقی پیدا ہوگئی جو آرٹ میوزک کے نام سے مشہور ہوئی۔

ہس میلوڈی کی اپنی ایک خصوصیت ہے جسکی بُنیاد قدیم ادوار سے معروف موسیقی کے سرچشموں کے مختلف مادّوں اور انسانی ذہن کے بُنیادی رشتے پر قایم ہے۔ہندوستانی کلاسیکی موسیقی میں برجستہ نغمہ کا خاص عمل میلوڈی کی شدید اظہاری خصوصیت کو سامنے لانا اور کھولنا ہے'۔اسی کیلئے ہر ایک فن کار اپنی فنی صلاحیت' تخیل وغیرہ بروئے کار لاتا ہے' دوسری طرف مغربی موسیقی کے کمپوزر کے شانوں پر تخلیق کا سارا بوجھ ہوتا ہے۔ اسی کا دماغ کمپوزیشن کی تخلیق کے پیچھے ہوتا ہے وہ اپنی داخلی دنیا میں چلا جاتا ہے۔ذہنی طور پر سروں کے مختلف نمونے پڑھ کر ان کی اجتماعی سعی سے سامع پر اثر دیکھ کر آرکسٹرا کے لئے مکمل تنظیم کا ٹکڑا لکھتا ہے۔کمپوزیشن

میں بجنے والے ہر آلے کے لئے تحریر شدہ سکور ہوتا ہے اور ہر بجانے والے سکور پیپر (Score-Paper)[1] پر رقم شدہ سروں کو نہایت ہی باریک بینی احتیاط اور محنت کے ساتھ بجاتا ہے اور کمپوزر کے لکھے ہوئے سکور پیپر سے انہیں سر مو تجاوز کرنے کی اجازت نہیں ہوتی نہ وہ تجویز شدہ سروں میں تخفیف کر سکتے ہیں اور نہ کسی طرح سے متجاوز ہو سکتے ہیں۔

ہندوستانی کلاسیکی موسیقی میں میلوڈی کی حرکت کی حد نشیب و فراز میں سروں کے ایک خاص سیٹ پر محدود ہوتی ہے۔ ان سروں کے سوا جنھیں کمپوزیشن کے لئے مختص رکھا جاتا ہے کسی سُر کے تئیں یہ اجازت نہیں کہ انحراف کیا جائے یا خلاف ورزی کی جائے کیونکہ اس عمل سے میلوڈی کی پاکیزگی آلودہ ہو جاتی ہے۔ نتیجہ یہ کہ ہندوستانی فن کار محنت اور مشقت کے ایک طویل عمل سے گذرتا ہے۔ گاتے وقت وہ اپنے آپ کو آہستہ آہستہ سامع پر کھولتا ہے۔ وہ میلوڈی کے عناصر پر غور کرتا ہے۔ کمپوزیشن کے دوران مسلسل سوچتا ہے۔ میلوڈی میں ہر سُر کے پیدا ہونے اور اس کے دوسرے سروں کے ساتھ ملاپ سے سامع کے سامنے آہستہ آہستہ میلوڈی کے مختلف موڑ اور پہلو ابھرتے ہیں۔ ایسا کرنے میں وہ بڑی عقل مندی کے ساتھ ایک ترکیبی سُر کی پوزیشن اور اس کے رول کا تجزیہ کرتا ہے۔ یہ اسے اس قابل بناتا ہے کہ وہ کمپوزیشن کے دوران ہر سُر کے ساتھ ایک ایک مخصوص اور موزوں برتاؤ کرے۔ وہ کسی سُر پر بہت دیر تک رُک سکتا ہے یا ایک قسم کی توقع پیدا کرنے کے لئے اس کے گرد گشت کرتا یا بیشتر اوقات اسے صرف چھو کر گذرتا ہے تاکہ سامعین میں تجسس پیدا ہو سکے۔

بیشتر بیان ہو چکا ہے کہ ہندوستانی یا مغربی نظام دونوں کی موسیقی کی سرگم سات سُروں پر مشتمل ہے جسے انگریزی میں octave کہتے ہیں۔ سرگم کے سروں کے درمیان وقفوں کی قدرتی تقسیم کے حساب جفت کے حساب سے نہیں رکھا گیا ہے، اس لئے جب ہم سرگم میں ایک سُر سے دوسرے سُر کی طرف جاتے ہیں توازن اور ہم آہنگی برقرار رکھنے کے لئے متواتر وقفوں کو ذرا سا ترتیب دیا جاتا ہے۔ مغربی موسیقی میں سرگم کو برابر حصوں میں تقسیم کرنے سے مغربی نظام انسانی گوش اور موسیقیانہ آواز کے بیچ قدرتی ترسیل سے دور ہو جاتا ہے۔ اس لئے اس نے مختلف سُروں کے بیچ ایک غیر قدرتی رشتہ کو قائم کیا۔ اس سے جو سرگم موصول ہو جاتی ہے اسے مرکبی سرگم Tempered scale کہتے ہیں۔

1۔ SCORE-PAPER = تحریری یا مطبوعہ اوراق جن میں گانے یا بجانے کے حصے الگ الگ جدولوں میں ایک دوسرے کے نیچے درج ہوتے ہیں۔

کسی قسم کی غلط فہمی سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کرنا چاہیئے کہ ہندوستانی موسیقی ہم ارمونی سے عاری ہے۔ ہر شُر یا سرتی ہارمونی کے اصول سے ماخوذ ہے۔ نغمے میں مستعمل ہر سر بالواسطہ یا بلاواسطہ طور سے بنیادی سُر (شرج) سے مطابقت رکھتا ہے، اس میں مدھم یا پنچم کی وساطت بھی ہوتی ہے، جن سے 22 سرتیوں سے اصل سرگم تشکل ہوئی ہے وہ مدھم یا پنچم کی تکرار سے وجود میں آئی ہے۔ ہر سُر کی اپنی ایک الگ قدر ہوتی ہے اور اسے کو بنیادی سر یا اصول کی مُطابقت کے بعد ہی نغمے میں وضع کیا جاتا ہے۔ اس بارے میں ہندوستانی موسیقی کے سُروں کی مطابقت کے اقدار قابلِ ذکر ہیں۔ مغربی موسیقی میں بھی مطابقت "Consonance" کا تصور کچھ مختلف نہیں۔ ایک سُر کو اسی کے زیروبم والے دوسرے سُر کے ساتھ بجانے کو ہم آہنگی (Unison) کہتے ہیں۔ ہندوستانی موسیقی کی اصطلاح میں یہ ہم آہنگی وادی کی ہوتی ہے۔ یہی حال ٹیپ (octave) کا بھی ہے۔ مدھم اور پنچم بالترتیب بنیادی سر کے سم وادی کہلاتے ہیں۔ کوئی دو سُر جن میں ایک وقفہ ہو ایکدوسرے کے سم وادی کہلاتے ہیں۔ اگرچہ سرگم کے دو سُر مطابقت رکھنے والے سُر کم مرتبہ بھی ہوتے تاہم انہیں انوادی کہتے ہیں۔ جب وقفے بہت زیادہ بڑے اور شدید ہوتے ہیں اُن سروں کو وِوادی کہتے ہیں۔ جو ناموافقت اور بے آہنگی پیدا کرتے ہیں۔ اگرچہ سرگم کے سارے سر مطابقت کے اصول سے تشکیل پاتے ہیں تاہم ترتیب کے جانے پہچانے اصولوں سے اختلاف کرتے ہوئے ان کا استعمال ناموافقت کی غلطی یا قصور مقرر و متعین کرتا ہے۔ تین سروں کا مسلسل اور ترتیب وار استعمال، جس کے بیچ صرف ایک نیم سر کا وقفہ ہوتا ہے، بغیر وہاں جہاں انکا مرکز شرج یا پنچم ہو نغمہ میں ہم آہنگی کے اصول سے انحراف کر سکتے ہیں اور وِوادی دوش میں منتج ہوتا ہے۔ کچھ ہندوستانی میلوڈیاں متضاد اجزائے جملہ کا استعمال کرتی ہیں۔ لیکن خاص منظم تدابیر یا آلات بے آہنگی کو کم کرنے کے لئے استعمال ہوتے ہیں۔ یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہیئے کہ جب ہم آہنگی یا بے آہنگی مذکور ہو تو یہ صرف سُروں کے مسلسل استعمال سے وجود میں آتی ہے۔ نہ کہ بیک وقت استعمال سے۔ ہندوستانی موسیقی میں آہنگ (Harmony) کا عنصر لطیف، گہرا، باریک اور رقیق ہے یہ کسی تار کی بیک وقت آواز کی جارحانہ نوعیت کا نہیں۔ ہر سر اختتام کے بعد بھی اپنی ثابت قدمی اور مستقل مزاجی کا ایک لطیف احساس فراہم کرتا ہے، اسلئے ایک سُر کے بعد آنے والے دوسرے

کو اپنے سے پہلے اور بعد آنے والے سر کے ساتھ ایک خاص لمبائی کی مطابقت کا حامل ہونا چاہیئے ۔
پس ہارمونی نفسیاتی ہے ۔ یہاں پر ہارمونی اور میلوڈی میں بہترین مطابقت پائی جاتی ہے جو کہ ذہنی اظہار کے حوالے سے کسی بھی قسم کی تخفیف کا شکار نہیں ہوتی کیونکہ اس محدود ہارمونی میں جو کہ نغماتی مرکب کے وجود میں آتی ہے باہمی ربط اور تسلسل ہونا چاہیئے[1] کسی بھی قسم کی تاخیر یا رکاوٹ ہارمونی کو جلا بخشنے بغیر احساس کی بے ارتباطی کا موجب بن سکتی ہے ، پس اسی طریقے کو ختم کرنا چاہیئے جس میں مرکب جداگانہ ہوں کیونکہ یہ ہارمونی کے اثرات کو پیدا کرنے کا باعث نہیں بنتا ۔

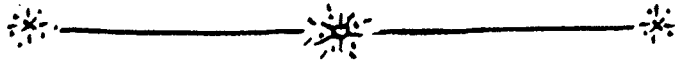
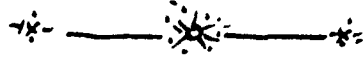
ہندوستانی موسیقی میں ہم آہنگی کا دوسرا خاص عنصر بھی ہے ۔ میلوڈیاں شرج کی مسلسل آواز یا جھنجھناہٹ کے تواتر سے رشتے کے بغیر بے معنی ہیں ، یہ جھنجھناہٹ تمبور (تان) سے پیدا کی جاتی ہے ۔ اس کی چار بجتی ہوئی تاروں کو مندر سپتک کے پنچم اور دو بنیادی سروں شرج اور پنچم ' آخر میں شرج (مندر سپتک) سے ملایا جاتا ہے ۔ کسی بھی اچھی طرح سُر سے ملاتے ہوئے تان پورے میں جیسے ہی شرج کی تار بجائی جاتی ہے تو امتیازی طور پر قابل سماعت پانچواں حاوی سُر ابھرتا ہے اسلئے اس جھنجھناہٹ میں ایک بڑا سُر ہمیشہ موجود رہتا ہے ۔ اگرچہ تاروں کو مسلسل کھینچا جاتا ہے تاہم تاروں کے بیچ امتداد متفرق آوازوں (یعنی ایک دفعہ میں کئی آوازوں) کو اثر دینے کے لئے کافی ہوتی ہے ۔ تاروں کے بیچ ریشم یا اُون ڈالنے سے نہ صرف سُروں کی امتداد جھنجھناہٹ کی صورت میں طویل ہو جاتی ہے بلکہ تاروں کے ابتدائی سُر کے جزو کو بھی جلا ملتی ہے ، تاہم ہارمونی صرف بنیادی سر کی تار پر منحصر ہوتی ہے ۔ ایک سُر خود اپنی ہارمونی کے عنصر سے خوشگوار بن جاتا ہے اور اس کا حسن اس پر بالائی تان کی موجودگی میں ہوتا ہے اسلئے ہر ایک سر فی نفسہٖ ہارمونی ہے[2] ۔

اکثر دفعہ اجتماعی نغمے میں ہم آواز یا ٹیپ کی کافی ہم آہنگی (Harmony) ہوتی ہے ۔ اسلئے میلوڈی گوش و ذہن پر ایک لطیف اثر ڈالتی ہے ۔ بھجن کی جماعت کا روحانی جوش اور ولولہ کسی فرد کو عبادت اور تعظیم کی طرف لے جانے کے لئے برجستہ اور موزون ذریعۂ ۔ ملی جلی آوازوں کی ہارمونی میں ایک قوی اور اجتماعی اثر ہوتا ہے ۔ مغربی تکنیک نغمے کی میلوڈی کی خالص رُوح کو غارت کرتی ہے ۔ ہم آوازی اس

1- Studies In Indian Music. P. 5
2- ibid - - - - P. 6

اکے برعکس جذبہ کو ابھارتی ہے۔

اس کا ماحصل یہ ہے کہ ہندوستانی موسیقی ہارمونی کے اصول پر قائم ہے لیکن یہ اپنے نمائندہ میلوڈیانہ کردار کی حامل ہونے کے باعث سُروں کی نغمگی مسترد کرنیوالے تاروں کو برداشت نہیں کرسکتی۔ جہاں مشرقی موسیقی کی محدود ہارمونی مغربی سامع کو کمزور اور خفیف معلوم ہو وہاں مغربی موسیقی کی صاف اور شستہ ہارمونی مشرقی سامع کو میلوڈی کو غارت کرنے والی ہنگامہ خیز شے محسوس ہوگی کیونکہ میلوڈی ہندوستانی موسیقی کی روح ہے۔

مشرقی موسیقی آواز یا ساز کی ہے جو لحانی موسیقی کے بعد آتی ہے، جب ساز یا آلہ کا ذکر بحیثیت مصاحب ہو تو یہ تاروں میں ہارمونی پیدا کرنے کے بجائے ممکن حال میں اطمینان اور تنوع کے پہلو نکالنے والی ہم آوازوں میں بجانے کے معنوں میں استعمال ہوتی ہے۔ ہندوستان کی میلوڈی موسیقی کا انفرادی کردار چاہئیے راگ ہو یا کمپوزیشن نغمے کو خود اظہاری کی ایک شے کا انتخاب کرتا ہے ۔

عربی موسیقی

"مراکش سے ایران تک پھیلی ہوئی اسلامی دنیا کی موسیقیانہ زبان Musical language دور دراز مشرق کے برعکس ہندوستانی موسیقی کے قریب ہے۔ یہ موسیقی ان چھوٹے خلوتی گروہوں میں سرور کن ہوتی ہے جو آزاد اور انفرادی طور ترمیمی ہم آہنگوں میں گاتے ہیں۔ اس میں سرگموں اور تالوں کا ایک وسیع النوع خزانہ ہے۔ اس میں بھی میلوڈی کے لازمی اصولوں اور اسالیب کی پیروی کی جاتی ہے۔ انفرادی کمپوزروں کی دین کا اگر مغربی موسیقی کے ساتھ موازنہ کیا جائے تو یہ محدود ہے۔ عربی زبان بولنے والے ممالک میں یہ میلان ہے کہ وہ ایسی طرز بناتے ہیں جس میں ایک سرگم کے اندر دو شرتیاں 1/4 سُر اپنے ہمسایہ سُر (جو اُن سے نیچا ہو) لیتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ مثلاً و ب پ سُر جو دو دفعہ دکھاتے ہیں وہ اپنا مکمل سُر الف و ب کا نیم سُر نہیں بناتا، بلکہ یہ وقفہ دو برابر 3/4 سُر بناتا ہے"[1]۔

زمانہ جاہلیت کے ابتدائی عہد میں موسیقی کے متعلق معلومات معتبر تاریخوں سے دستیاب نہیں ہیں۔ ساتویں صدی قبل مسیح کے کچھ کتبے ملے ہیں جن سے اتنا معلوم ہوتا ہے کہ اسیرین کے زمانہ میں کچھ عرب قیدی آئے تھے جو ان کے رؤسا کی مزدوری کرتے تھے۔ یہ قیدی کام کرتے ہوئے اپنی محنت کو گھٹانے کے لئے کچھ گاتے بھی تھے۔ ان کا گانا اسیرین کو پسند آیا اور ان سے کچھ گانے کی فرمائش کی اس سے صرف اتنا پتہ ملتا ہے کہ ان کی راگیں اسیرین کے مناسب طبع تھیں اور ان کا مذاق موسیقی مشترک تھا[2]۔

عربوں کے تمدن میں سب سے اہم حصہ ان کا تحفظ انساب ہے۔ اس میں انکو یہاں تک توغل تھا کہ گھوڑوں اور اونٹوں کے انساب بھی ان کے یہاں محفوظ تھے۔ اس خصوصیت میں ان کا دائرہ عمل اتنا وسیع تھا کہ موسیقی کا نسب نامہ مرتب کر لیا تھا۔ ان کے خیال میں پہلا شخص قین کا بیٹا

1. The Encyclopedia of Americana - Vol 19 - P. 627.

2. ہندوستانی موسیقی۔ صفحہ 61-62 - 2

قابیل ہے جس نے ہابیل کے مرنے پر اس کا مرثیہ گایا۔ بارہب بیلوس شامی متوفی 1289ء لکھتا ہے کہ قین کی لڑکی نے آلاتِ موسیقی ایجاد کئے۔ اسی مناسبت سے گانے والی لڑکی کو قینہ کہتے ہیں۔ یہاں یہ بھی ملحوظِ نظر رکھنا چاہئے کہ یہود قابیل کو رامح کا بیٹا بتاتے ہیں۔ یہود اس کو عود کا موجد جانتے ہیں جیسا کہ ان کی تواریخ سے معلوم ہوتا ہے۔ اس کا ایک لڑکا طوبال تھا جس نے اپنے نام پر طبل ایجاد کیا۔ طوبال کی لڑکی ضلال نے معازف ایجاد کیا۔ انہیں عربی تواریخ سے ہمیں یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ طنبورہ کے موجد صابئین ہیں۔ یہ دونوں اقوام عربی ہیں۔[1]

"دورِ جاہلیت میں سارے عرب میں موسیقی کا رواج تھا۔ اس دور میں قصبوں اور قبائل کی بیاہی عورتیں اور پیشہ ور گانے والی لڑکیاں قینات بھی موسیقی کرتی تھیں۔ یہ نہ صرف بہت سے لوگوں اور لشکرگاہوں کی دل جمعی اور دلداری کرتی تھیں بلکہ ان کو میدانِ جنگ میں بھی مسرور کرتی تھیں (حماسہ) ان کی موسیقی (غنا) ایک سادہ طرز کے گیت جسے (نصب) کہتے تھے پر مبنی تھی جسے ساربان کے نغمے (حدی) کی ترقی یافتہ صورت کہتے تھے۔ یہ اپنی سنگت کیلئے تار کا ایک (مُعَزّف) رکھتے تھے۔ اگرچہ بالعموم طور پر اپنی سنگت کے لئے بربط کی شکل کا ایک آلہ (معزفہ) بھی استعمال کرتے تھے۔ اس کے علاوہ ایک ضربی چھڑی (قضیب) یا طنبوری (مزھر) بھی ہوتی تھی۔ آخر الذکر کی عدم موجودگی میں وہ اس مقصد کے لئے ایک مشک کی ہوئی کھال کی چھلنی (غربال) کو استعمال کرتے تھے۔ پیغمبر آخر الزماں ؐ نے غربال بجانے کی اجازت دی ہے۔ اسلام نے جب دانش مندی کی تاریک دنیا میں ترقی حاصل کی طویس پہلا مرد موسیقار تھا جس نے موسیقی کی تاریخ بنا دی۔ وہ سنگیت کے لئے ایک چوکور طنبورہ (دف) استعمال کرتا تھا۔ وہ گاتے وقت سامعین کی صفوں میں گشت لگاتا ہے۔[2]

زمانہ جاہلیت اور ابتدائے اسلام میں موسیقی کا لفظ عربی زبان میں نہیں ملتا۔ نشید اور غناء کے لفظ ضرور ملتے ہیں۔ عربی نے مذکورہ الصدر زمانے میں بحیثیت مستقل علم کے کبھی اسے مرتب بھی نہ کیا تھا۔[3]

1. ہندوستانی موسیقی۔ ص 64-63

2. A History of Muslim Philosophy. Edited & Introduced by, M. M. Sharif. (A venture of Low Price Publishers Delhi- 1989. Printed at Printer's Bureau - Delhi- Vol-II. P. 1129.

3. امیر خسرو اور ہندوستانی موسیقی' مشمولہ شاعر (موسیقی نمبر) اگست 1956ء - ص 53 -

عربی فوج کی وسیع مفتوحات [بالخصوص ایران اور سیریا میں] کی وجہ سے حجاز کے قصبوں میں عربی افواج کا دخول ہوا۔ ان کے ذریعہ وہ مغنی بھی تھے جنہوں نے غیر ملکی اسالیب موسیقی سے مکہ اور مدینہ کے لوگوں کو مسرور کیا۔ نتیجہ یہ کہ عربی گانے والے نئے اقسام موسیقی سیکھنے پر مجبور ہو گئے۔ یہ صرف وہ تمدنی اثر تھا جس نے عربوں کی زندگی کے طرز کو بدل دیا۔ تاریخ بتاتی ہے کہ کس طرح دیگر تہذیبوں نے عربی فنون پر اپنا اثر ڈالا۔ **الحیرہ** میں جو عرب کے **لخمیوں** [لخمی سے مراد لخمی قبیلہ کے لوگ جو ریاست حیرہ کے سربراہ تھے] کا دارالخلافہ تھا پہلے ہی ایرانی تمدن کے اثرات غالب آچکے تھے۔ اسی عمل کے زیر اثر عربی موسیقی میں **"عود"** آیا۔ مکّہ کے لوگوں نے معزف کا دیہاتی طرز استعمال کیا تھا جس کا چرمی منہ ہوتا ہے۔ لیکن چونکہ ایرانی بربط کا منہ لکڑی کا تھا تو مکّہ کے بربط کو **عود** کہا جانے لگا۔ حجاز کے مقدس شہر موسیقی سے گونج اٹھے۔ اسی دور میں **عـزۃ المیلاء** نامی گانے والی مشہور ہو گئی۔ کہا جاتا ہے کہ اس کی موسیقی سننے کے لئے عظیم موسیقار، شاعر، ادیب اور ممتاز شہری جاتے تھے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ **عبداللہ بن جعفر** جو **حضرت محمد مصطفےٰ** کے چچیرے بھائی تھے ان کے سامعین میں تھے۔ یہاں تک کہ **حسان بن ثابت** رضؓ جو اسلام کے سب سے مدحیہ شاعر تھے نے اسکی تعریف کی ہے۔ خلفائے راشدین کے عہد زرّین کے عظیم موسیقاروں میں **صائب خاطر، حنین الحیری اور احمد النصیبی** تھے۔[1]

عربی موسیقی کی بنیاد **عباسیوں** کے زمانے میں پڑی۔ عباسی خلفاء علم وادب اور فلسفہ و حکمت کے دل سے شیدائی تھے اور فنون لطیفہ کے بڑے زبردست مربی تھے۔ چنانچہ انھوں نے ممالک محروسہ سے مغنی اور موسیقار جمع کئے۔ دارالخلافہ بغداد میں آکر انھیں ترقی کا بڑا وسیع میدان نظر آیا۔ انھوں نے آلات موسیقی میں طرح طرح کی اختراعیں کیں اور قسم قسم کی راگ راگنیاں ایجاد کرکے اپنی دماغی قابلیت کا ثبوت دیا۔

اس ترقی کا ایک اور سبب بھی ہے۔ جب منطق اور فلسفے کی کتابوں کے تراجم ہوئے تو ان کے مطالعے سے معلوم ہوا کہ یونانی فلاسفر علم موسیقی کے بڑے ماہر ہوا کرتے تھے اور فنون لطیفہ سے آگاہی

1. A History of Muslim Philosophy - Vol-II- P- 1130. ۱ے

رکھے بغیر کوئی فلاسفی کی صف میں نہیں آسکتا۔ بادشاہ اور درباری وامراء سب فلسفے سے ذوق رکھتے تھے۔ بھلا کیوں کر ممکن تھا کہ یونانی فلاسفے سے وہ کسی طرح کم رہتے۔ یہی سبب ہے کہ قریب قریب تمام فلسفی موسیقی میں مہارت رکھتے تھے۔ چنانچہ **یعقوب الکندی** (متوفی 260ھ) جو اس عہد کا پہلا فلسفی تھا نے فن موسیقی پر ایک کتاب تصنیف کی جس میں سُرنی کے امتداد (Pitch) تعین کی۔ **ابو لفر الفارابی** (متوفی 239ھ) نے موسیقی کے نظریے پر سب سے اہم کتاب **الموسیقی الکبیر** وزیر **ابو جعفر محمد بن گرمی** کے لئے لکھی۔ وہ موسیقی کے پیمانوں سے واقف تھا اور سُروں کے امتداد حالیہ سوم (میجر تھرڈ) 4 نسبت 5 اور سوم صغیر (تھرڈ مائنر) یعنی 5 نسبت 6 کا فرق بخوبی جانتا تھا۔[1]

فلوٹ یعنی بانسری کی ایجاد **نصیر الدین طوسی** کی طرف منسوب ہے اور آرچ لوٹ لالعوالکبیر / ستالڑی (Psaltry) **صفی الدین** (متوفی 294ھ) کے نام سے۔

امیر سیف الدولہ کے دربار میں **ابو لفر الفارابی** کی رسائی اسی موسیقی کے ذریعے سے ہوئی تھی اور اس کے کمال کو دیکھ کر ہاتھوں ہاتھ فارابی کو لیا۔ **صاحب اسمعیل بن عباد** کو ہمیشہ یہی اشتیاق رہا کہ فارابی ایک بار اس کے دربار میں آجائے اور اس کے لانے والے کے لئے انعام پیش قرار کئے مگر اسکی یہ آرزو پوری نہ ہوئی۔[2]

عربی موسیقی میں بڑا جز ستار ہے۔ اس کے اصول کو رسائل **اخوان الصفا**[3] کے رسالے موسیقی میں لکھا ہے کہ ان تاروں کی آوازیں جو غلظت، طول و تناؤ میں برابر ہوں جب یکساں قوت سے بجائیں تو برابر ہونگی۔ لیکن اگر طول میں برابر ہوں اور غلظت میں مختلف ہوں تو غلیظ کی آواز موٹی ہوگی اور باریک کی آواز باریک ہوگی۔ اگر غلظت اور طول میں برابر ہوں لیکن ایک ڈھیلا ہو اور دوسرا تنا ہو تو ڈھیلے کی آواز بھاری ہوگی اور کھنچے ہوئے کی آواز باریک اور تیز ہوگی۔ اگر غلظت اور طول اور تناؤ میں برابر ہوں لیکن ضغط مختلف ہو تو جس کا ضغط قوی ہوگا تو اس کی آوازیں شدت اور بلندی ہوگی۔ یہاں یہ امر قابلِ لحاظ ہے کہ پتلی آواز بھاری

1۔ امیر خسرو اور ہندوستانی موسیقی، آجکل ص53: بحوالہ قرون وسطی کے مسلمانوں کی علمی خدمات، تالیف مولوی عبدالرحمن خانصاحب، جلد اول ص150-152

2۔ ۔ ایضاً ۔

3۔ اخوان الصفا کے بارے میں اگلے صفحے کا حاشیہ ملاحظہ فرمائیں

آواز ایکدوسرے کی ضد ہیں۔ اگر ایک مخصوص نسبت سے جس کو نسبت موسیقیہ کہتے ہیں کسی باجے یا راگ میں جمع کیا جائے تو اُن میں میل و اتحاد پیدا ہوگا اور لحن کی صورت اختیار کریگا اور کانوں کو اُس سے لذت ہوگی۔ لیکن اگر تناسب نہ ہو تو ایک آواز دوسرے سے جدا ہو جاتی ہے اور باخود ناتناسبت کی وجہ سے کانوں کو ناگوار ہوگی۔ طبیعت میں نفرت، رُوح میں تنغض، نفوس میں انقباض ہوتا ہے[۱۰۸]

بالعموم باریک آواز چاہیے باجے میں ہو یا گانے میں ہو، جس کو ہندی اصطلاح میں کومل کہتے ہیں اور سُروں میں پہلا سُر کھرج کیموسات کے اخلاط غلیظ کے مزاج میں گرمی پیدا کرتی ہے اور ان میں لطافت آتی ہے، غلیظ آوازیں جن کو ہندی میں تیور، کومل کا ضد اور سُروں میں نشاد بارد رطب ہیں۔ کیموسات خارہ یابسہ کے مزاج اخلاط میں رطوبت پیدا کرتی ہیں جو آوازیں حدت اور غلظت میں معتدل ہوتی ہیں، جیسے سُروں میں مدھم سُر، کیموسات معتدلہ کے مزاج اخلاط کی محافظ ہوتی ہیں اور انکو حالتِ اعتدال پر قایم رکھتی ہیں۔ بلند اور خوفناک آوازیں جب کانوں میں پہنچی ہیں تو حالتِ مزاج کو خراب وفاسد کردیتی ہیں اور ان میں اعتدال باقی نہیں رہتا اور اس سے اکثر اچانک موت واقع ہوتی ہے۔ ایسی آوازیں پیدا

بقیہ حاشیہ، صفحہ نمبر ۔

اخوان الصفا کی پر اسراریت نے علماء کے بیچ ایک طویل مجادلہ پیدا کیا ہے۔ ان رسائل کے مصنفین کی شناخت دیر بھی کہا جاتا ہے کہ یہ ایک ہی شخص کی تصانیف ہیں) اور اپنے ناموں کے کسی مقصد کے لئے صیغۂ راز میں رکھنا، ایسے اور بہت سے سوالات ہیں جو ابھی تک قطعی طور پر حل نہیں ہو سکے

کچھ ابتدائی ماخذات کے مطابق بصرہ کے بعض ادباء کو ان رسائل کا مصنف قرار دیا گیا ہے۔ ابن القفطی نے "اخبار الحکماء" میں ابوحیان التوحیدی کے حوالے سے ابوسلیمان محمد ابن مشعر البستی، ابوالحسن علی ہارون الزنجانی، ابواحمد المہرجانی عوفی اور زید ابن الرفاعی کو ان رسائل کا مصنف قرار دیا ہے[۱] دوسری طرف شہرزوری نے "نزہۃ الارواح" میں ابوسلیمان محمد ابن مسعود البستی (جو المقدسی کے نام سے مشہور تھا) ابوالحسن علی ابن وہرن الصابی، ابو احمد النہرجوری، عوفی البصری اور زید ابن الرفاعی کو مصنف قرار دیا ہے۔ خود ابوحیان التوحیدی دعویٰ کرتا ہے کہ وزیر ابوعبداللہ السعدان جو ۔۔۔ میں قتل ہوا، کی نوکری میں علماء کا ایک گروہ تھا جن میں ابن زرعہ، مسکویہ، ابوالوفا، ابن الرازی، ابوسعید البہرام، ابن شہمیاہ، ابن بکر، ابن الحجاز الشعر،

---

1. An Introduction To Cosmological Doctrines (Revised Edition) By Seyyed Hossein Nasr. — P 25-26. 1.

۱۰۸۔ ہندوستانی موسیقی۔ ص 68

پیدا کرنے کیلئے زمانہ قدیم میں آلات ایجاد ہوئے تھے جن کو آرغن کہتے تھے[1]۔ قدیم یونانی ان کو جنگ میں دشمن کو خوف زدہ کرنے اور ان میں ابتری پھیلانے کے لئے بجاتے تھے جس سے وہ اپنے کانوں میں انگلیاں رکھتے تھے۔

عربوں نے راگ راگنیوں کے لئے سب سے زیادہ ستار کے تاروں اور اسکی آوازوں کو استعمال کیا ہے۔ اس میں یہ آسانی ہے کہ گانے کے سُروں کو انہیں تاروں کی آوازوں کی مدد سے بتایا جاتا ہے۔ حکماءِ موسیقار نے ابتداء میں ستار میں صرف چار تار مقرر کئے۔ ان حکماء نے اس کی وجہ یہ بیان کی ہے جیسا کہ **بوعلی سینا** اور **ابو نصر فارابی** اور صاحب **اخوان الصفا** نے لکھا ہے کہ حکماء متقدمین نے اس ایجاد میں اس قانونِ فطری کو نمونہ بنایا جو اللہ تعالیٰ نے فلک قمر کے نیچے موجوداتِ طبیعہ کے لئے مقرر کیا ہے۔ یہ حکماء کہتے ہیں کہ فلک قمر کے نیچے چار کرہ ہیں۔ ایک کرہِ نار، دوسرا کرہ ہوا، تیسرا کرہِ ماء، چوتھا کرہ ارض۔ تاکہ اس نظام مادی کی جو سراپا حکمت ہے مشابہت ہو اور ان تاروں کا نظام بھی اس نظامِ مادی کی جو صفتِ باری تعالیٰ کا ایک ادنیٰ نمونہ ہے پیروی ہو۔ پہلے تار کو زیر کہتے ہیں، اسکی آواز باریک اور تیز ہوتی ہے۔ یہ رکن نار سے مناسب ہے جو فلک قمر کے نیچے ہے۔ دوسرے تار کو مثنیٰ کہتے ہیں جو رکن ہوا سے مناسب ہے اور اس کا نغمہ ہوا کی رطوبت اور اسکی نرمی سے مشابہ ہے۔ تیسرے تار کو مثلث کہتے ہیں جو رکن آب کے مترادف ہے۔ اور اس کا نغمہ پانی کی رطوبت و برودت کے مشابہ ہے اور چوتھے تار کو بم کہتے ہیں جو رکن ارض کے مماثل ہے اور اس کا نغمہ زمین کے ثقل اور اسکی غلظت کے مشابہ ہے۔ یہ صفات جو ان تاروں میں پائے جاتے ہیں، ایک دوسرے یا خود با نسبت اور سننے والوں کے مزاجوں پر ان کے نغموں سے مرتب ہونے والے آثار سے تشبیہ

بقیہ حاشیہ، صفحہ نمبر

شیخ شعبی اور ابن عابد الکاتب وغیرہ ان رسائل کے مصنفین تھے۔

نہ صرف مصنفین رسائل کے اسماء میں اختلاف ہے بلکہ یہ بات بھی ایک طویل بحث کی موجب بنی ہے کہ کس سماج کی یہ پیداوار ہے اسکی نوعیت کیسی تھی؟ وغیرہ وغیرہ۔[2]

1- ہندوستانی موسیقی۔ ص 68۔

2- An Introduction To Islamic Cosmological Doctrines (Revised Edition, P. 25-26.

جاتے ہیں۔ اِس کی صورت یہ ہے کہ زیر کا نغمہ خلطِ صفرا کو قوی کرتا ہے اور اسکی قوت و اثر کو بڑھاتا ہے اور خلطِ بلغم کی ضد ہے اور خلطِ بلغم کو لطیف کرتا ہے اور اِس کا تعلق کواکبِ ناریہ مریخ وغیرہ سے ہے۔ مثنی کا نغمہ خلطِ دم کو قوی کرتا ہے اور اِس کی قوت اور تاثیر کو بڑھاتا ہے۔ خلطِ سودا کی ضد ہے جس کے اثر سے یہ خلط رقیق ہوتی ہے اور اِس میں تیزی پیدا ہوتی ہے۔ اِس کا تعلق کوکبِ مشتری سے ہے اور مثالث کا نغمہ خلطِ بلغم کو قوی کرتا ہے اور اِس کی قوت و تاثیر میں اضافہ کرتا ہے اور خلط صفرا کی ضد ہے، اِس لئے اسکی حدت و تیزی کو توڑتا ہے۔ اِس کا تعلق کوکب زہرہ سے ہے جو کوکب مائی ہے۔ چوتھے بم کا نغمہ خلطِ سودا کو قوی کرتا ہے اور اِس کی قوت و تاثیر میں اضافہ کرتا ہے چونکہ یہ خلطِ دم کی ضد ہے اِس لئے خون کے جوش کو ٹھنڈا کرتا ہے اور اس کے اُبال کو توڑتا ہے اِس کا تعلق کوکبِ زحل سے ہے، کیونکہ اِس کوکب کی تاثیر میں سودا دیت اور یبوست ہے۔ ان اصولوں کو سمجھ لینے کے لئے یہ سمجھنا آسان ہوگا کہ اگر یہ نغمات اور ان کے ہم تاثیر اور ہم شکل نغمات الحان میں ترتیب دیئے جائیں اور رات اور دن کے اوقات میں جن کے طبائع مرض ـــ کی طبیعت کے خلاف میں استعمال کئے جائیں تو مرض کی شدت کو دفع کریں گے۔ مریض کی تکلیف گھٹ جائے گی اِس وجہ سے کہ تمام اشیاء جن کے طبائع ہم شکل ہیں اور باخود مُشابہ ہیں یکجا کئے جائیں اور ان کی تعداد زیادہ ہو تو ان کے افعال قوی ہوں گے اور ان کا اثر جلد ظاہر ہوگا اور اپنے ضد پر غالب ہونگے جیسا کہ اوپر ذکر کیا گیا ہے۔[1]

حکماء نے ان تاروں کو اِس طرح ترتیب دیا ہے کہ ہر تار کی غلظت اِس کے نیچے کے تار کی غلظت کے $1\frac{1}{3}$ کے برابر ہو (یعنی اِس کے اور اس کے $\frac{1}{3}$ کے برابر ہو) ان حکماء نے اِس کی یہ وجہ بیان کی ہے کہ چونکہ ان تاروں کی ترتیب میں بلحاظ ان کی تاثیرات کے ارکانِ اربعہ (یعنی کرہ نار، کرہ ہوا، کرہ ماء، کرہ ارض) کی فطری ترتیب کی پیروی کی گئی ہے۔ تو ان تاروں میں بھی وہی نسبت رکھی گئی ہے جو اُن کروں کے اقطار میں نسبت ہے۔ حکماء طبعین کہتے ہیں کہ فلک کے نیچے کرہ نار ہے۔ اِس کرہ کا قطر لطافت

1:- "ھندوستانی موسیقی"۔ ص 71-72

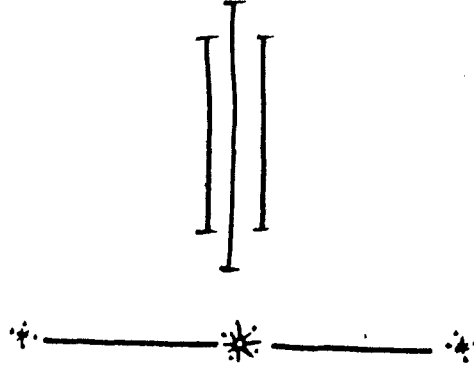
اور غلظت میں کرہ زمہریر کا قطر کرہ نسیم یعنی کرہ ہوا کے قطر کے $1\frac{1}{3}$ کے برابر ہے اور کرہ نسیم کا قطر کرہ ارض کے قطر کے $1\frac{1}{3}$ کے برابر ہے۔ حکماء اس نسبت کے یہ معنیٰ بیان کرتے ہیں کہ جوہر نار لطافت میں جوہر ماء کے $1\frac{1}{3}$ کے برابر ہے اور جوہر ماء جوہر ارض کے $1\frac{1}{3}$ کے برابر ہے۔ ان تاروں کی ترتیب اس طرح ہے کہ زیر کا جو تار رکن ماء کے مشابہ ہے اور اس کا نغمہ یا سُر آگ کی حرارت وحدت کے مشابہ ہے جو سب سے نیچے ہے اور بم کا تار سب سے اوپر ہے، مثنیٰ زیر کے متصل ہے اور مثلث بم سے ملا ہوا ہے۔ حکماء اس کی دو وجہ بیان کرتے ہیں، ایک تو یہ کہ زیر کا نغمہ تیز اور خفیف ہے اسلئے اس کی حرکت بلندی کی طرف ہے اور بم کا نغمہ غلیظ اور ثقیل ہے اس لئے اس کی حرکت نیچے کی طرف ہے۔ یہ ترتیب ان کی طبعی حالت کے موافق ہے اور دونوں ایک ہی نسبت پر ہیں۔ یہی حال مثنیٰ اور مثلث کا ہے۔ مثنیٰ زیر سے ملا ہوا ہے اس لئے اسکی حرکت بھی اسی نسبت سے بلندی پر ہے اور مثلث بم سے متصل ہے۔ اس لئے اس کی حرکت بھی اسی نسبت اسفل کی جانب ہے[1]

ظہور اسلام تک عربوں میں تین قسم کے راگ مشہور تھے۔ 1۔ نصب :۔ جو پرجوش نوجوانوں اور دشت نورد قافلوں کا پُراثر اور سیدھا سادا گانا تھا۔ 2۔ سناد :۔ یہ دشوار اور پیچیدہ راگ تھا جس میں گلے بازی کی زیادہ مشق ہوتی اور تالوں اور مینڈوں وغیرہ کی اس میں کثرت تھی اور اس کی بہت سی دھنیں تھیں۔ (3) ہزج :۔ اس راگ کو صرف لوگوں میں جوش پیدا کرنے سے تعلق تھا۔ اس میں دل پر اثر کرنے والے سروں سے کام لیا جاتا ہے۔ اس بات کی خاص کوشش کی جاتی ہے کہ دلوں کو برانگیختہ کیا جائے اور بے حسوں کو جوش دلا کر ابھارا جائے۔ عرب کے تمام بڑے شہروں میں ان راگوں کا رواج تھا۔ خصوصاً ان میں جہاں مشہور میلے ہوا کرتے تھے، چنانچہ شہرہائے مدینہ، طائف، خیبر، فدک، وادی القریٰ دومتہ الجندل اور یمامہ اس موسیقی کیلئے مشہور تھے، جہاں شعرائے عرب مجمعوں میں گا گا کے اپنے اشعار سنایا کرتے تھے اور مغنی اور مغنیہ عورتیں محفلوں میں گاتی بجاتی تھیں۔[2]

چونکہ عربوں کی موسیقی کی تاریخ ظہور اسلام کے پچاس برس بعد شروع ہوئی اور یہ موسیقی عجمی

1۔ ہندوستانی موسیقی۔ ص 73-74

2۔ ایضاً۔ ص 103

(ایرانی) موسیقی کے تفاعل سے ایک نئی ساخت سے متشکل ہوئی۔ اس لئے عربی اور ایرانی موسیقی کا نظام قریب قریب ایک ہی ہے۔ لہذا ایرانی موسیقی کے بیان میں حسبِ ضرورت عربی موسیقی کے عناصر یا اس کے نظام کی وضاحت حاشیوں میں کی جائے گی۔

ایرانی موسیقی[3]

ایرانی اپنے تمدن کو یونان[1] کے تمدن سے قدیم بتاتے ہیں۔ اس لئے ان کا دعویٰ ہے کہ ایجاداتِ آلاتِ موسیقی اور فن کی تکمیل ایران میں ہوئی اور وہاں سے یونان اور بلادِ مغرب میں پہنچی۔ زرتشت کے مذہبی سرود اور ترانے کچھ تو سکندرِ اعظم کی فتوحات کی نذر ہوئے۔ اس کے بعد ساسانیوں کی عظمت نے اسکو زندہ کیا۔[2]

ساسانی دربار میں موسیقی دانوں اور گویوں کا رتبہ بہت بلند رکھا گیا تھا۔ بادشاہ کی مجالسِ خاص میں میرتشریفات (خرم باش) موسیقی کے باکمال استادوں سے فرمائش کرتا تھا کہ فلاں راگ گاؤ یا فلاں چیز بجاؤ۔

مسعودی نے[3] ایرانیوں کے آلاتِ موسیقی کے نام لئے ہیں۔ وہ آلاتِ موسیقی (بحوالہ مروج الذہب ص ۹۵) یہ ہیں:۔ ستار، بانسری (نے)، طنبور، شہنائی اور چنگ۔ خراسان کے لوگ زیادہ تر ایک ستار بجاتے تھے جس میں سات تار ہوتے تھے اور وہ اس کو رنگ کہتے تھے۔ خسرو کے عہد میں بعض اور ساز جن کا وجود اس زمانے میں ثابت ہوتا ہے۔ شہنائی اور دف ہیں۔ ہندوستانی ستار وینا کا بھی کبھی کبھی استعمال ہوتا تھا۔ ان کے علاوہ معمولی ستار جس کا نام وارا ہے۔ بربط (بربعنا)۔ کنّار (ستار کی ایک قسم)، چھوٹا دف (دمبلگ)۔

1:۔ تاریخ یونان، یونانیوں کے اسلاف کے کارناموں اور قصص و حکایات کے مطالعہ سے اتنا معلوم ہوتا ہے کہ ان میں قدیم زمانے سے حلقی موسیقی اور ساز کا رواج عام تھا۔ یہ اپنے دیوتاؤں کی حمد و ثنا میں گیت اور عبادات کے وقت گاتے اور طنبور وغیرہ بجاتے تھے، دوسرے ایشیائی ممالک کے نظام ہائے موسیقی کی طرح یونانی بھی راگ اور سرگم کے متاثر کن اسالیب استعمال کرتے تھے۔ (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر ملاحظہ ہو)

2:۔ امیر خسرو اور ہندوستانی موسیقی" از ڈاکٹر سید رفیب حسین، مشمولہ شاعر "موسیقی نمبر" ص 53

خسرو دوم کے دربار کے گویّوں اور راگ تصنیف کرنے والوں میں سب سے زیادہ مشہور دو ہیں۔ ایک سرگش یا سرکش اور دوسرے باربد

لغاتِ برہانِ قاطع میں وہ تیس لحن مذکور ہیں جو باربد نے خسرو دوم کو سنانے کے لئے ایجاد کئے تھے۔ ان کے نام بعض تبدیلیوں کے ساتھ **نظامی** کی خسرو شیرین میں بھی دئے گئے ہیں[1]۔ **عوفی** نے "**نوائے خسروانی**" کا ذکر کیا ہے جس سے یقیناً مراتحات شاہی طرزیں (**الطروق الملوکیہ**) ہیں جو مسعودی کے ہاں مذکور ہیں۔

باربد نے جو نظامِ موسیقی ایجاد کیا تھا وہ **سات خسروانیات** (شاہی طرزیں) تیس لحن اور تین سو ساٹھ راگنیوں پر مشتمل تھا۔

یزدان آفرید غالباً مذہبی نوعیت کی راگنی تھی۔ بعض راگ موسمی تیواروں کی خوشی میں گائے جاتے تھے، خصوصاً موسم بہار کی آمد اور لطف زندگی کا مضمون اس میں باندھا جاتا تھا ان میں سے ایک کا نام **نوروز و زرگ** تھا۔ سروستان، آرائش خورشید، ماہ ابر کوہان، نوش بہنان بھی اسی قسم کے تھے[2]۔

ایرانیوں نے ارقام موسیقی کے لئے نو دائرے مختلف رنگوں سے بنائے ہیں جو ہم مرکز ہیں۔ پہلے اندرونی دائرے کو چھ برابر حصوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ ان میں سے ہر ایک حصے کا نام **دانگ** رکھا ہے اور مجموعے کا نام **شش دانگ** ہے۔ یہی حصے انسانی صدا ہیں۔ پھر دوسرے دائرے چھوٹوں حصوں کو دو برابر حصوں میں تقسیم کر کے ان کے خطوط کو آخری دائرے تک بڑھا دیتے ہیں، پھر تیسرے دائرے کے بارہ حصوں کو دو برابر حصوں میں تقسیم کرتے ہیں اور ان خطوط کو اوپر کے تمام دائروں تک لے جاتے ہیں۔ انھیں کا نام ہنگام ہے، اسی طرح سے آگے بڑھتے ہیں اور اصطلاحات وضع کئے ہیں۔ جن کے معانی علی العموم

بقیہ حاشیہ گزشتہ:- یونان کے قدیم ترین راگ (انہیں (ENHARMONIC کہتے ہیں)۔ غیر منقسم "Major third" اور سر یتوں پر مبنی ہوتے تھے۔ یہ موسیقی اس کلچر کی دین تھی، جو یونانیوں کو ۱۰۰۰ ق م میں ملا تھا۔
(The Encyclopedia of Americana - P627, Vol =19).

2 :- "امیر خسرو اور ہندوستانی موسیقی" از ڈاکٹر سید رغیب حسین، مشمولہ "شاعر" موسیقی نمبر ص 53

3 :- ـــــ ایضاً ـــــ ص 54

نا واقفیت ہے۔ یہی اب ایران میں گام کہلاتے ہیں جن کے فروغ 1500 سے اوپر پہنچتے ہیں[1]

ایرانی علم موسیقی کے چھ اقسام بتائے گئے ہیں جو بقولِ مصنف[2] مولانا عبد القادر سے پہلے کے استادوں نے پیدا کئے تھے، وہ یہ ہیں:۔

اول **شہناز**۔ دویم **نوروز**۔ سوئم **گوشت**۔ چہارم **سمک**، پنجم **کردانیہ** اور ششم **مائیہ**۔

ان چھ قسموں کے دو دو مقامات ہیں۔ گویا مقامات تعداد میں بارہ ہیں اور ان کے نام یہ ہیں:۔

1۔ **راست**۔ 2۔ **اصفہانی**۔ 3۔ **عراق**۔ 4۔ **کوچک**۔ 5۔ **بزرگ**۔ 6۔ **حجاز**۔ 7۔ **بوسلیک**۔ 8۔ **رہاوے (راہوئے)** 9۔ **عشاق**۔ 10۔ **سلاوا**۔ 11۔ **زنگولہ**۔ 12۔ **حسینی**۔

روایت کی رو سے یہ بارہ مقامات حیوانات کی آوازوں سے نکالے ہوئے ہیں، مثلاً راست ہاتھی کی چنگھاڑ سے، اصفہانی بھیڑ (گوسفند) کی آواز سے، عراق گائے کی آواز سے، کوچک طفلِ شیر خوار کی آواز سے وغیرہ وغیرہ[3]

1:۔ یہ اقتباسات رائے بہادر لالہ کنور سین کے ایک مضمون "موسیقیٔ ایران" مشمولہ "زمانہ" فروری 1949ء ص 49 تا ص 52 سے ماخوذ ہیں۔ مضمون کی ابتداء میں مصنف رقمطراز ہیں:۔ "اس مضمون کی ہیرانی کتاب کا ایک پرانا نسخہ میرے والد..... کے کتب خانہ میں تھا جو اب نہایت بوسیدہ اور کرم خوردہ ہو جانے کے باعث بعض مقامات پر صاف نہیں پڑھا جا سکتا۔ سرورق موجود نہیں ــــ مصنف یا کاتب کا نام ــــ درج نہیں۔"

2:۔ یہاں مصنف سے مُراد مذکورہ نسخے کے نامعلوم مصنف سے ہے۔

3:۔ پہلے بیان ہو چکا ہے کہ ایسی باتیں علم موسیقی سے لاعلمی کی بناء پر عام ہوئی ہیں۔ ان کا کوئی سائنسی جواز نہیں ہے۔ "رموزِ موسیقی" میں آوازوں کی اس درجہ بندی کو حکیم لقمان کی حکمت سے منسوب کیا گیا ہے۔ بلکہ بقول مصنف، حکیم لقمان نے ان بارہ مقامات کے ترنمات کو بارہ امراض کا علاج بھی قرار دیا ہے۔ تفصیل اگلے صفحے پر درج ہے۔ ملاحظہ فرمائیں "رموزِ موسیقی" از شیخ عبد العزیز، ص 32-38۔ ناشر: مسز گارڈن کے۔ آرنالڈ، پونا 1983ء

بعضے مقامات خاص خاص امراض کے لئے نافع اور مفید بیان کئے گئے ہیں (مختصر خاکہ یوں پیش کیا جاتا ہے)۔

مقام	نافع برائے مرض
۱۔ راست	فالج۔
۲۔ اصفہانی	سرد و خشک۔
۳۔ عراق	مزاج کی گرمی۔
۴۔ کوچک	درد سر اور دل کی تپش
۵۔ بزرگ	پیچش اور دمہ
۶۔ حجاز	درد پہلو۔ بند ہوئے پیشاب
۷۔ بوسلیک	درد کمر، درد سرین، ماں کے پیٹ میں بچہ کے مفید ار انکا فائدہ
۸۔ حسینی	بدن کا درد، حرارت تپ شدید۔
۹۔ زنگولہ	خناق، درد دل، خون اور گردے کو صاف کرتا ہے
۱۰۔ رہاوی	لقوہ، قولنج وغیرہ وغیرہ۔

اسی طرح ہر ایک مقام کی بروج فلکی سے بھی مناسبت تصور کی گئی ہے۔ مثلاً:۔

مقام راست کی برج حمل کے ساتھ۔

مقام اصفہانی کی برج ثور یا بقول بعضے برج سرطان کے ساتھ۔

مقام عراق کی برج جوزا یا قوس کے ساتھ۔

مقام کوچک کی برج سرطان کے ساتھ۔

مقام بزرگ کی برج اسد کے ساتھ۔

مقام حجاز کی برج السنبلہ یا میزان کے ساتھ۔

مقامِ بوسلیک کی میزان یا عقرب کے ساتھ۔
مقامِ عشاق کی برج عقرب کے ساتھ۔
مقامِ نوا کی برج قوس یا حوت کے ساتھ۔
مقامِ حسینی کی برج جدی کے ساتھ۔
مقامِ زنگولہ کی برج دلو کے ساتھ۔

اِن چھ آوازوں اور بارہ مقاموں کے آگے چل کر پھر چوبیس شعبے بنائے ہوئے ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ ان بارہ مقاموں میں سے سات مقام مندرجہ ذیل پیغمبران سے منسوب ہیں، یعنی مقام راست حضرت آدم علیہ السلام سے، مقام عشاق حضرت نوح علیہ السلام سے۔ مقامِ نوا حضرت داؤد علیہ السلام سے، مقامِ حجاز حضرت محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم اور مقام بوسلیک حضرت بابا عمر سے رضی اللہ عنہ

فارسی موسیقی میں مقاموں کے نیچے اور اوپر کے سروں کے لحاظ سے انہوں نے ہر راگ کو دو دو شعبوں پر تقسیم کیا ہے۔ ہر شعبہ کا جُدا نام ہے اور اس کے ماتحت متعدد راگنیاں ہیں۔

(۱) رہاوی کا پہلا شعبۂ روزِ عرب ہے، جس کی چھ راگنیاں ہیں اور دوسرا شعبۂ نوروزِ عجم ہے، اسکی بھی چھ راگنیاں ہیں۔

(۲) حسینی کا پہلا شعبہ دوگاہ ہے جسکی بارہ راگنیاں ہیں اور دوسرا شعبہ محیر ہے جس کی آٹھ راگنیاں ہیں۔

(۳) راست کا پہلا شعبہ پنجگاہ ہے جس کی پانچ راگنیاں ہیں اور دوسرا شعبہ مبرقع ہے۔

(۴) حجاز کا پہلا شعبہ سہ گاہ ہے جس کی تین راگنیاں ہیں اور دوسرا شعبہ حصار ہے جس کی آٹھ راگنیاں ہیں۔

(۵) بزرگ کا پہلا شعبہ ہمایوں ہے اور دوسرا نہفت۔

(۶) کوچک کا پہلا شعبہ رکب ہے جس کی چھ راگنیاں ہیں اور دوسرا شعبہ بیات ہے جس کی پانچ راگنیاں ہیں۔

(۷) عراق کا پہلا شعبۂ مخالف ہے جس کی پانچ راگنیاں ہیں اور دوسرا مغلوب ہے جس کی آٹھ راگنیاں ہیں۔

(۸) نوا کا پہلا شعبہ نوروزِ خارا ہے جس کی پانچ راگنیاں ہیں اور دوسرا شعبۂ ماہور ہے جس کی چھ راگنیاں ہیں۔

(۹) صفاہان کا پہلا شعبہ تبریز ہے جس کی پانچ راگنیاں ہیں اور دوسرا شعبہ نث پور ہے جس کی چھ راگنیاں ہیں۔
(۱۰) عشاق کا پہلا شعبہ زابل ہے جس کی تین راگنیاں ہیں اور دوسرا شعبہ اوپچ ہے جس کی آٹھ راگنیاں ہیں۔
(۱۱) زنگلہ کا پہلا شعبہ چہارگاہ ہے جس کی چار راگنیاں ہیں اور دوسرا شعبہ غزال ہے جس کی پانچ راگنیاں ہیں۔
اسی طریقہ سے عرب وعجم کی موسیقی میں بارہ راگ، چوبیس شعبے اور ایک سو بائیس راگنیوں سے کچھ زیادہ ہوئیں۔

ان سادہ بسیط راگوں کے علاوہ اُن لوگوں نے مرکب نغمے بھی ایسے بنائے جو دُو دُو راگوں سے مل کر خاص ترتیب سے بنتے ہیں۔ بہ ظاہر ان راگوں کی تعداد زیادہ ہونی چاہیئے مگر انہوں نے چھ ہی بتائے ہیں۔ جن کو اپنی اصطلاح میں وہ آہنگ کہتے ہیں اور وہ حسبِ ذیل ہیں:۔

(۱) سلمک (۲) گردانیہ (۳) نوروز (۴) گوشت (۵) مارہ (۶) شہناز۔[1]

اس کے علاوہ اس موسیقی میں بعض اور خاص دُھنیں بھی ہیں جن کو وہ گوشہ کہتے ہیں اور سب کے جدا جدا نام ہیں جو ایرانی وعربی مذاق کی ہم آہنگی اور ان کے باہم ہمکنار ہونے کا ثبوت دیتے ہیں۔ ان گوشوں کا شمار ان کی جستجو وسعی سے اڑتالیس تک پہونچا ہے۔[2]

ان راگوں کے اوقات بھی مقرر ہیں۔ رہاوی کا وقت پَو پھٹنے کے وقت سے طلوع آفتاب تک ہے حسینی کا پہر دن چڑھے تک۔ عراق کا دو پہر تک، راست کا ٹھیک دو پہر کو، کوچک کا پہر دن رہے تک۔ بوسلیک کا عصر کے وقت تک۔ عشاق کا بالکل آخر روز میں۔ زنگلہ کا پہر رات گئے تک، بزرگ کا اس کے بعد کچھ دیر تک اور نوا کا آدھی رات کو ہے۔

لَے اور تال بھی اس موسیقی میں کمال کے درجہ تک پہونچے ہوئے تھے اس لئے اس میں سترہ تال ہیں جو مخمس، ترک، ضرب، دویک وغیرہ ناموں سے یاد کئے جاتے ہیں۔[3] تالوں کی کیفیت یہ ہے:۔

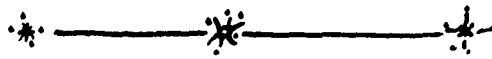
(۱) روانی تال چار ماترا

(۲) ضرب ترکی پانچ ماترا

(۳) چپ انداز چھ ماترا

1۔ ہندوستانی موسیقی ص ۱۱۳-۱۱۴
2۔ ان شعبہ جات اور گوشہ ہا کی مزید تفصیل کے ملاحظہ فرمائیں "رموز موسیقی" از شیخ عبدالعزیز، ناشر مسرٹ گارڈن کے آر ناگ مطبع۔ شفیقہ پرنٹنگ ۱۹۸۳ء۔
3۔ ہندوستانی موسیقی۔ ص ۱۱۵-۱۱۶۔

(4) ضرب فاختہ سات ماترا۔
(5) دویکہ آٹھ ماترا۔
(6) سہ تالہ بارہ ماترا۔
(7) یکہ تال بارہ ماترا۔
(8) جھپ تال چودہ ماترا
(9) دوروبہ تال چودہ ماترا
(10) دور خفیف سولہ ماترا
(11) پچھبر تال بائیس ماترا
(12) نیمدوز تال چوبیس ماترا۔[1]

————*

(1) " رموز موسیقی " از شیخ عبدالعزیز
ناشر۔ مسٹر گارڈن کے آرنالڈ
مطبع۔ سفینہ پرنٹنگ پریس 1983ء ص 66-62

باب سوم

شاعری اور موسیقی کا رشتہ

شاعری اور موسیقی کا رشتہ

شاعری کا آہنگ دراصل وہ موسیقی ہے جو خاموشی ہی پڑھنے میں نمایاں ہو جیسے ساز یا ترنم کی ضرورت نہ ہو بلکہ جیسے آپ چُپ چاپ پڑھیں تو الفاظ آپ کو از خود سنائی دیں گے ــــ کبھی بلند، کبھی پست اور کبھی تیز، کبھی مدھم۔ اُن کی ہزار شکلیں آپ کے داخلی سامع پر اثر انداز ہوں گی۔ یہ آہنگ معنی کا مرہونِ منت یا اس کے تابع ہوتا ہے، لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ شعر کی اِن جہتوں کا مطالعہ ہی دراصل شعر فہمی کا صحیح راستہ ہے۔[1]

شاعری کا تخلیقی عمل ایک طلسماتی عمل ہے، جسے الفاظ میں بیان کرنا بے حد دشوار ہے لیکن جسے ذوقی اور وجدانی سطح پر محسوس کیا اور کروایا جا سکتا ہے۔ شاعری کے اسرار میں سے ایک شاعری کی موسیقیت اور نغمگی بھی ہے، جو شاعری کی روح ہے۔ لیکن شاعری میں موسیقیت کیونکر پیدا ہوتی ہے، اور شاعری اور موسیقی کا کیا رشتہ ہے، اس پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ عام تجربات سے قطع نظر ایک مخصوص اور منفرد تخلیقی تجربہ، جو شاعر کے جذبہ و احساس اور فکر و دانش کی آمیزش اور آویزش کا نتیجہ ہوتا ہے، شاعری کا سبب بنتا ہے۔ یہ تخلیقی تجربہ لازمی طور پر موسیقیانہ اور لفظی عناصر سے مزیّن ہوتا ہے۔ شاعر اس نغمہ بار تجربے کو جب شاعرانہ روایات اور اصولوں کے مطابق ترتیب دے کر الفاظ کے سانچے میں ڈھالتا ہے تو اُسے شاعری کہتے ہیں۔

تخلیقی عمل ہی کا نتیجہ وہ فن پارہ ہوتا ہے جس میں شاعر و ادیب اپنے جذبات و احساسات،

[1] "اثباتِ نفی" از شمس الرحمان فاروقی۔
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ دہلی۔ ستمبر 1986ء
لبرٹی آرٹ پریس۔ نئی دہلی۔ ص 16-17

تفکر و تجسس، تصور و تخیل، ادراک و وجدان اور تخلیقی و تنقیدی شعور کی تمام قوتوں اور مطالعہ و مشاہدہ، عقائد اور روایات کے جملہ سرمائے کو یکجا کرتا ہے۔ اس میں فن کار کے لئے دو اہم مراحل کی شرط ضروری ہے۔ ایک تو اپنے اندر تخلیقی ذہن کی تشکیل کرنی ہے۔ دوئم ایک ایسا تخلیقی میڈیم ایجاد کرنا ہے جو فن کار کی انفرادیت کو برقرار رکھے اور اس کے افکار و خیالات کا تخلیقی فن کاری کے ساتھ اظہار کی متحمل ہو سکے۔ ان دونوں مراحل سے عہدہ برآ ہونے کے بعد ہی عظیم فن وجود میں آتا ہے۔ **ڈاکٹر جاوید قدوس** نے اس سلسلے میں ایک اہم نکتے پر بحث کی ہے۔ ان کا فرمانا ہے کہ "فنی عیب و ہنر سے قطع نظر، مرحلہ دوئم، مرحلہ اول سے کہیں زیادہ دشوار گذار ہے کیونکہ تخلیقی زبان یا میڈیم اوّل تو روزمرہ کی زبان (میڈیم) سے مختلف ہوتی ہے۔ دوئم تخلیقی زبان (میڈیم) کی اپنی ایک مخصوص صداقت ہوتی ہے، جیسے شعری صداقت (Poetic reality) (یا فنکارانہ صداقت (Artistic reality) کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔"[1] شعری صداقت پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر موصوف فرماتے ہیں کہ شعری صداقت ٹھوس صداقت سے قدرے مختلف ہوتی ہے کیونکہ شعری صداقت کا عرفان عقل سے زیادہ وجدان کی مدد سے حاصل ہوتا ہے اور اس وجدانی صداقت Intuitional Reality کی رہبری تخلیقی زبان کرتی ہے۔ غرض یہ کہ تخلیقی زبان کی تشکیل کیلئے شاعر و ادیب کو زبان، زبان کی روایت، زبان کے منصب الفاظ کی قدرت، مفہوم کی بلندی، فکر و خیال کی ہمہ گیری اور ترسیل و ابلاغ کی آسانی۔ ـــــ سب کا نہ صرف خیال رکھنا پڑتا ہے بلکہ انہیں کچھ اس طور برتنا ہوتا ہے کہ زبان کے امکانات میں وسعت بھی پیدا ہو اور اپنی اور قاری کی ایک ایک حس میں جذب کرنے کی صورت بھی نکل آئے۔ چنانچہ اعلیٰ شعر و ادب کی تخلیق کے تعلق سے یہ ایک پُر پیچ اور جان گُسل مرحلہ ہوتا ہے جس سے ہر کس و ناکس بآسانی عہدہ برآ نہیں ہو سکتا، کیونکہ شاعر و ادیب کا ذہن کسی بھی سبب جب تخلیقِ ادب کی جانب راغب ہوتا ہے تو وہ اپنے افکار و خیالات کو شعر و ادب کے قالب میں ڈھالنے کے لئے موزون و مناسب الفاظ، استعارات اور علائم کا انتخاب شروع کرتا ہے، اس موقع پر شاعر یا ادیب اپنے فکر و شعور، عقل و منطق، قوتِ تخیل، جذبہ تجسس، طبیعت کی موزونیت اور مہارتِ فن سب کچھ بروئے کار لاتا ہے۔ اگر وہ ایسا نہ کرے تو اسکی تخلیق شعری یا ادبی تخلیق ہی نہیں ہوگی اور اگر

[1] "ادب اور سماجیات" از ڈاکٹر قدوس جاوید
کتاب محل، الہ آباد 1984ء۔
ایگل آفسیٹ پرنٹرس، الہ آباد۔ ص 5 ۔

بعض تخلیقی عناصر کی اتفاقیہ موجودگی کے سبب ہوگی بھی تو اس میں فنی اعتبار سے وہ بلندی اور ہمہ گیری نہیں ہوگی جو اعلیٰ ادب کا طرۂ امتیاز ہے[1]

(1) "ادب اور سماجیات" از ڈاکٹر جاوید قدوس
کتاب محل، الہ آباد 1984ء
ایگل آفسیٹ پرنٹرس، الہ آباد، ص 4

Albert Beguin نے اپنے مضمون Poetic et Mystique[1] میں اُن خیالی پیکروں images کا ذکر کیا ہے جو انسانی وجود کی گہرائیوں سے ابھر کر گیت ترتیب دیتے ہیں (اور یہ خیالی پیکر پھر بھی الفاظ میں بیان نہیں ہوتے) تو وہ ایسی شے کی طرف اشارہ کرتا ہے جو شاعروں میں مشترکہ تجربہ کے نام سے مشہور ہے۔ اس طرح سے ایک قابل ذکر حقیقت یہ ہے کہ شاعرانہ علم یا وجدان کا سب سے پہلا اثر یا اشارہ (جتنی دیر وہ روح میں موجود رہتے ہیں یا کوئی عمل کرنے سے پہلے) ایک قسم کا سریلا ارتعاش (Musical stir) ہوتا ہے جو اپنی جائے وقوع کے سرچشموں کی گہرائیوں میں جنم لیتا ہے۔ یہاں پر نہایت ضروری ہے کہ الفاظ کی موسیقیت اور سریلے ارتعاشات (جو خود شاعرانہ وجدان سے منسلک ہے اور جس میں الفاظ کوئی رول ادا نہیں کرتے) کے مابین فرق بیان کیا جائے۔ سریلا ارتعاش اپنی خصوصیت کی بنا پر فطری طور پر الفاظ کی خارجی ہیئت سے فوقیت حاصل کرتا ہے۔

ایک غیر منضبط گیت جس میں الفاظ کا عمل دخل نہ ہو، جو بے صدا ہو، جو بالکل غیر مسموع ہو، جس کو صرف دل سے سُنا جا سکتا ہے ــــــ اسی گیت کا موسیقیانہ ارتعاش ہی شاعرانہ تجربہ کی پہلی علامت ہے، جسے بیرونِ روح محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہ حقیقت کیسے مترشح ہو؟ کہا جا سکتا ہے کہ ایک طرف ہمارے پاس علم (Knowledge) کی حقیقی نمود یعنی شاعرانہ تجربہ، شاعرانہ وجدان جو ارباب دانش کی ماقبل شعور اور غیر خیالی زندگی میں روحانیت سے معمور جذبے سے پیدا ہوتا ہے، تو دوسری طرف ہمارے پاس ایک روحانی ماحول ہے، ایک قسم کی سیال اور متحرک دنیا جو روشن ذہن کے منتشر نور سے متحرک ہے۔ بادی النظر میں خفتہ مگر حقیقت میں تنی ہوئی اور چوکس جس کا اشتمال تخیّل اور جذبہ پر ہے، کسی حقیقی تصور یا خیال سے بے بہرہ، لیکن خیالی پیکروں اور جذباتی تحرک سے پُر اور جس میں شاعرانہ تجربہ اور یادداشت کے خزانے فی الواقع موجود ہیں۔ اسی سیال اور متحرک ماحول میں شاعرانہ تجربہ اور شاعرانہ وجدان زندہ رہتے ہیں۔ حقیقت میں نہیں بلکہ ترغیب معیّن کی ہیئت میں۔

1 تفصیل کیلئے ملاحظہ ہو :۔
Creative Intuition In Art And Poetry
By "Jacques Maritian."
Meridian Book- New York- 1955. P_204 Onwards/

اِسی مرتعش ماحول میں شاعرانہ وجدان[1] کی وسعت ہوتی ہے اور یہ وسعت بروقت لہر بہ لہر واقع ہو جاتی ہے۔ یہ ابتدائی اور بنیادی اظہار کی قسم ہے [اگر یہ الفاظ کے وسیلے سے یہ اظہار نہیں ہوتا] یہ ایک خالص نفسی یا باالفاظِ دیگر پیدائشی اظہار ہے جو شاعرانہ وجدان کی ناقابلِ تقسیم اکائی میں نمو پذیر ہوتا ہے۔ شاعرانہ وجدان کی اس ناقابلِ تقسیم اکائی اور اس کے اظہار یا توسیع کے تواتر کے جزوی اکائیوں کے رشتے میں ایک قسم کی موسیقی کا دخل ہے۔

یہاں ایک نیا تصور ابھرتا ہے، یہ اگرچہ اہم ہے مگر اسکو کسی نام سے موسوم کرنا مشکل ہے Jacques Martin کے الفاظ میں اسے متحرک تحمل (Dynamic charge) یا وجدانی ارتعاش (Intuitive Pulsion) کہہ سکتے ہیں، اسے جذبات اور تخیلات دونوں کا تحمل Dynamic charge یا Intuitive Pulsion کہہ سکتے ہیں۔ جن جزوی اکائیوں کا ابھی ذکر ہوا، ان میں سے ہر ایک ان حقیقی پیکروں اور جذبات کی پیچیدگیاں ہیں جو حقیقی پیکر یا جذبات روح کی تخلیقیت کی محرک اور سیال دنیا میں مرتعش ہوتے ہیں اور جو لازماً تابع مقصد محرک اور عارضی ہوتے ہیں، اس پیچیدگی محرک تحمل (Intuitive Pulsion) کہہ سکتے ہیں، جو اہلِ دانش کے نور تاباں کے زیرِ اثر شاعرانہ تجربہ سے بیدار ہوتا ہے۔ ان میں سے کوئی Pulsion بھی شاعرانہ وجدان کا مکمل اظہار نہیں ہے، بلکہ ان میں سے ہر ایک لازمی طور پر اس کی ناقابلِ تقسیم اکائی پر منحصر ہے۔ ان کے بیچ حرکت اور تسلسل ہے اور ان جزوی اکائیوں کے بیچ میں (جو شاعرانہ وجدان کی ناقابلِ تقسیم اکائیوں میں نمو پذیر ہوتی ہیں اور جن کے ذریعے سے شاعرانہ وجدان گزرتا ہے) ایک معنی کو ایک حرکت سے آزاد کرنے کے عمل کے سوا کچھ نہیں ہے یعنی ایک قسم کی میلوڈی ـــــ اس لفظ کو محض قیاسی معنی میں لیا گیا ہے، اس کا کسی بھی طرح آواز کے ساتھ واسطہ نہیں ہے بلکہ اس کا معاملہ پیکروں اور جذبات کے غیر مسموع حسی تخیلات سے ہے، جو ابتدائی وسعت کے لمحے میں شاعرانہ وجدان سے ملا ہوتا ہے۔ PULSION میں استعمال ہونے والے پیکر تقریباً لاشعوری اور ناقابلِ ادراک ہوتے ہیں، یہ صرف عنفوانی دَور میں ہوتے ہیں اور جو جذبہ اس میں داخل ہوتا ہے وہ جذبۂ محض ہوتا ہے، ـــ ارادی اور روحانیت سے بھرپور جذبہ ـــــ جس کے اندر سے

1 :۔ شاعری میں سچائی کی روح کو نثر میں سچائی کی روح سے ممیّز کرنے کیلئے جمالیاتی سائینس نے "وجدان" کا لفظ مستعار لیا ہے۔ شاعرانہ وجدان اور شاعرانہ اظہار ایک ساتھ پیدا ہوتے ہیں۔ اس لفظ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاعرانہ وجدان کو منطقی الفاظ میں ادا نہیں کیا جاسکتا۔
(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

شاعرانہ وجدان ابھرتا ہے اور جذباتی بالائی لہروں کو پیدا کرنا شروع کرتا ہے۔ اسی طرح موسیقیانہ ارتعاش شاعرانہ وجدان اور شاعرانہ تجربہ سے فوراً پیدا ہوتا ہے۔

وجدانی ارتعاش کے ناگزیر احول میں شاعرانہ وجدان کی توسیع کامل پروان چڑھتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ وجدانی ارتعاشات بھی وسیع ہو کر زیادہ سے زیادہ امتیازی بن جاتے معین۔ اس طرح سے واضح اور مشرح پیکر بیدار ہوتے ہیں اور بنیادی جذبے میں زیادہ امتیازی جذبات پھر سے گونج اٹھتے ہیں، تب شاعر کی روح میں ایک توسیع شدہ موسیقیانہ ارتعاش ہوتا ہے۔ ایک ایسی موسیقی ہوتی ہے جو بہت زیادہ حد تک تقریباً ناقابلِ ادراک ہوتی ہے لیکن وافر مقدار میں دل نشین اور معقول، جس میں وجدانی ارتعاشات کے بیچ آوازوں کے متناسب، پُر لے اور ہارمونک رشتے ان کی بے آواز میلوڈی کے ساتھ شعور میں مدغم ہوتے ہیں، یہ وسعت پذیر موسیقیانہ ارتعاش زیرِ عمل مشق کا فی البدیہ آغاز ہے، اسی اظہار کا عمل (اپنے عارضی اور تابع مقصد کے) پہلے دور سے شروع ہوتا ہے۔ تاہم یہ موسیقی پھر بھی غیر مسموع موسیقی ہے، یہ لفظوں کی موسیقی نہیں بلکہ درونِ روح وجدانی ارتعاشات کی موسیقی ہے، اسی لئے کولرج نے کہا ہے کہ "جس آدمی کی روح موسیقی سے عاری ہے وہ کبھی معقول (Genuine) شاعر نہیں ہو سکتا۔"[3] لیکن محض اتنا کہنے سے بات نہیں بنتی کہ روح کی موسیقی وہ گیت ہے جو محض احساس ہے۔ دیکھنا چاہیئے کہ کیوں پھر موسیقی احساس ہے نہ کہ آواز

حقیقت یہ ہے کہ اگر ہم شاعر کی روح میں اس غیر مسموع موسیقی کی موجودگی سے متعارف ہیں تو یہ محض اس لئے ہے کہ جب ہم شعر یا شاعری سنتے ہیں تو اسی سے مشابہت رکھنے والی موسیقی ہماری روح میں بیدار ہوتی ہے پھر ہمیں دریافت کے وسائل سے زیادہ اس معاملے میں منطقی تعبیر کو بروئے کار لانا چاہیئے۔ اس لئے تقاضا یہ ہے کہ شاعری یا قاری سے پہلے شاعر کے بارے میں بات کرنی

3۔ O pure of heart! thou need'st not ask for me what this strang music in the soul may be

بقیہ حاشیہ گزشتہ

یہ ایک لا محدود چیز ہے جس کا ہمسر اس راگ کے سوا کوئی دوسرا نہیں ہے جس کے ذریعے وہ ادا کی گئی ہے جیسے گایا تو جا سکتا ہے لیکن نثر میں ادا نہیں کیا جا سکتا۔ ..... "شاعری کا جواز" کروچے۔ ترجمہ جمیل جالبی [ارسطو سے ایلیٹ تک ص 490] (1976ء) 17 ایڈیشن، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی نیچے کے آفسیٹ پریس دہلی۔

چاہیے۔ یہاں ایک خاص مشکل یہ ہے کہ اِس سلسلے میں ایک ایسی حقیقت کی تلاش ہے جسے لفظوں کے پیچھے ڈھونڈنا ہے، جیسے کہ لفظوں کی پیدائش میں شاعر کے تخیّل کے جذباتی لمحات کی موجودگی میں ہم بھی تھے۔ مشاہدۂ نفس کی باز تعمیر پر ایسی کوشش کے بغیر اِس حلقے میں فلسفیانہ تجزیہ ناممکن ہے۔

پس، ہمارے پاس شاعرانہ تجربہ کے اظہار میں محض تخیلاتی اور جذباتی دَور ہے۔ یہ عارضی اور تابع مقصد ہے۔ یہ لفظی اظہار کی طرف مائل ہے اور حقیقت کی رُو سے یہ کبھی نہ کبھی اپنے دوسرے اور آخری دَور میں کاغذ پر پھیل جائے گا، تاہم شاعرانہ تجربے کے یہ دونوں ادوار فطرت کے لحاظ سے امتیازی اور متفرق و مختلف ہیں اور عارضی اظہار ان فطری رمزیات کے ذریعے سے (جو جذباتی اور تخیلاتی ارتعاشات ہیں) ذریعۂ اظہار بلحاظ فطرت فوقیت حاصل کرتے ہیں۔[1]

نتیجے کے طور پر کہا جاسکتا ہے کہ موسیقی کی دو لازمی متفرق اور ممتاز نوعیتیں ہیں (جس کے وصف کے لحاظ سے لفظ موسیقی کے محض قیاسی معنی ہیں)۔ ایک درونِ رُوح وجدانی ارتعاش کی موسیقی، دوم لفظوں کی موسیقی اور ان پیکروں کی موسیقی جن کے متحمل الفاظ ہوتے ہیں جو رُوح کے بیرون سے گذر کر بیرونی دنیا میں چلی آتی ہے۔ اسی طرح جیسے شاعرانہ تجربہ کے دو لازمی ممتاز ادوار ہیں، یعنی وجدانی ارتعاش کے ذریعۂ سے عارضی اظہار اور لفظوں کے ذریعہ سے مکمل اظہار۔ شاعرانہ وجدان دَین ہے اور شاعرانہ وجدان، وجدانی ارتعاش کے ذریعے سے عارضی اظہار فراہم کرتا ہے، نیز شاعرانہ وجدان لفظوں کے ذریعہ، سے مکمل اظہار فراہم کرتا ہے۔ لیکن شاعرانہ تجربہ کے پہلے ہی دور کے ساتھ کارگر مشق پہلے ہی شروع ہوتی ہے اور جیسے ہی یہ مشق شروع ہوتی ہے، تو فن کی خصوصیت اور وصف ملوث ہونا شروع ہو جاتے ہیں۔ شاعرانہ تجربہ کے پہلے ہی دَور میں وجدانی ارتعاش کے ذریعہ سے دانش مستعد ہو جاتی ہے۔ صرف شاعرانہ وجدان کو سُننا اور اسکو سُننا جو اِس سے فراہم ہوتا ہے جذباتی اور تخیلاتی ارتعاشات کی موسیقی ہے۔

شاعرانہ اظہار کے دوسرے مرحلے پر ــــ الفاظ کے ذریعۂ سے ــــ دانش پہلے سے بہت زیادہ مستعد ہوتی ہے اور یہ شاعرانہ وجدان اور وجدانی ارتعاشات (دونوں) کی موسیقی کو سُن لیتا ہے اور یہ (دانش) ایک طرف لہریں مارتا ہے ــــ ان لفظوں کے درمیان جو لاشعور سے فی البدیہ ابھرتے ہیں۔

1۔ کروچے نے کہا ہے "یہ سمجھنا مشکل ہے کہ لوگوں کا کیا مطلب ہوتا ہے جب وہ اپنی اس خواہش کے ماتحت کہ شاعری محض موسیقی ہے یا اُسے محض موسیقی ہی ہونا چاہیے۔ گویا وہ یہ سمجھتے ہیں کہ موسیقی محض آواز کا نام ہے اور اس کا اپنی کوئی روح نہیں ہوتی جس کی بنا پر ہم یہ کہہ سکیں کہ موسیقی کو شاعری ہونا چاہیے۔ یہ کہنا ایک فریب ہے کہ ایک نظم ہمیں آوازوں سے متاثر کرتی ہے اور یہ آوازیں
ـ بقیہ اگلے صفحہ پر ملاحظہ فرمائیں۔

اِس موقعہ پر ہمیں سمجھنا چاہئیے کہ وجدانی ارتعاشات، وجدان کی جزوی اور ثانوی چنگاریاں ہوتے ہیں جو مرکزی شاعرانہ وجدان پر انحصار کرتی ہیں اور یہ شاعرانہ ذہن میں دوران تخلیق اپنی مختلف وارداتوں کے ساتھ بیدار ہوتی ہیں۔ یہ ایک باریک جذباتی تخیلاتی تحلات بھی ہوسکتی ہیں جن کی طرف شاعر ایک واحد جمع یا واحد لفظ کی حاجت کیلئے رجوع کرتا ہے۔ یہاں بھی تخلیقی ذہن کا اوّلین کام یہ ہوتا ہے کہ وہ فی البدیہ پیش کئے گئے الفاظ میں انتخاب کا عمل جاری رکھے۔

لیکن دوسرے مرحلہ میں جیسے ہی ماحصل (Products) کا عمل بڑھتا ہے تخلیقِ دانش ایک کارگر وجہ بن جاتا ہے جو نام نہاد فن کارانہ عمل کی تکمیل کرتا ہے اور تخلیق لفظوں کی تنظیم کی نظر گذر رکھنے کے ثانوی اصولوں کو بروئے کار لاکر ہر ایک چیز کو پرکھتا ہے اور وزن کرتا ہے۔ یہاں صبر، درستی اور ہنری کے سب خصائص استعمال ہوتے ہیں اور دانش بار بار کام کرتا ہے۔ دانش سب کچھ نئے سرے سے شروع کر کے اپنا سارا علم استعمال میں لاتا ہے اور سب سے متحرک زیرکی کا مظاہرہ کرتا ہے۔

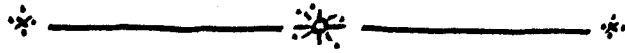
شاعری اصل میں لفظوں سے بنی ہوئی ایک شئے (Object) ہوتی ہے۔ یہ لفظوں کے نہایت ہی بدزیب اور ناقابل اعتماد مواد سے بنی ہوئی چیز ہے۔ لفظ وہ آوازیں ہیں جو رنگ اور تنوع میں مفلس ہیں۔ یہ وہ رمز ہیں جو سماجی استعمال سے پاک ہوتے ہیں۔ یہ عارضی انسلاکات کے ہجوم سے تکرار محض کرتے ہیں اور اپنے معنی کی تغیرات میں ذیلی پیدائشی طور پر مقرر ہوتے ہیں۔ شاعر کا داخلی ابہام زیادہ ناقابلِ ادراک ہوتا ہے۔ ابہام جو فی ذاتہ ناقابلِ بیان ہوتا ہے، جسے لفظ استعارات اور اشارات سے ظاہر کرتا ہے۔ یہ سب سے شدید بے قاعدہ اور نفس ماری کا عمل ہے جسے فن کی خصوصیت پر عائد کیا جاتا ہے، کوئی بھی شخص ناممکن کو ممکن بنا سکتا ہے اور یہی عمل شاعر کا فریضہ ہے۔

بہر حال لفظ اگرچہ معنی کی تغیرات کے محض اشارات اور علامتوں کا درجہ ہی رکھتے ہیں، تاہم شاعری کی اساس جہاں تخیل، جذبات، ابہام وغیرہ پر مبنی ہے، وہاں لفظ ہی بیان اور اظہار کا وسیلہ مقرر ہوئے ہیں، اس لئے موسیقی اور شاعری کے مبہم اور غیر واضح رشتے کو متعین کرنے کیلئے ہمیں زبان کا سہارا لینا پڑیگا، اس لئے اب آگے موسیقی اور لسانیات کے رشتے پر بحث کی جاتی ہے۔

بقیہ حاشیہ گذشتہ :- ہمارے سامعین کو وجد میں لے آتی ہیں۔ دراصل جس چیز کو وہ وجد میں لاتی ہے وہ قوتِ تخیل ہے اور قوتِ تخیل ہمارے جذبے کو وجد میں لے آتا ہے۔
"شاعری کا جواز" کروچے۔ "ارسطو سے ایلیٹ تک" ترجمہ جمیل جالبی ص 490

بقولِ جارج اسٹائنر ارسطو کا نظریہ اس افلاطونی حقیقت
کو پس پشت ڈال دیتا ہے کہ زبان جب موسیقیاتی امکانات سے ہم آہنگ
ہو جاتی ہے تو وہ ہم میں یہ صلاحیت پیدا کر دیتی ہے کہ ہم شاعرانہ صداقت
اور تصدیق پذیر صداقت میں فرق کر سکیں۔ شعر میں اثر پیدا ہی اس
کاری گری سے ہوتا ہے جو زبان اور موسیقی کے امتزاج کی سعی کرتی ہے ۔

"اثبات و نفی"
از
شمس الرحمان فاروقی ۔ ص 15 ۔

لسانیات اور موسیقی کا رشتہ

اس بات کو یونانیوں کے زمانے سے ہی تسلیم کیا گیا ہے کہ لسانی ساخت اور موسیقی کے درمیان قریبی تعلق ہے۔ چونکہ موسیقی اور زبان "معنی" کے اظہار کے وسیلے ہیں اور دونوں کا تعلق سامعین سے ہے اس لئے قدیم ترین یونانیوں نے یہ تصور قایم کیا کہ موسیقی انسان کے جذباتی اور اخلاقی نقطۂ نظر پر گہرے اثرات مرتب کرتی ہے[1]۔
تاہم موسیقی اور زبان میں ایک بڑا فرق ہے جو ان دونوں کے بیرونی دنیا کے ساتھ روابط کے حوالے سے واضح ہو جاتا ہے۔ لسانی ساخت میں تمام معنویات Conotations اور اکثر نحوی جزئیات کے لغوی معنی ہوتے ہیں۔ یعنی یہ کہ خارجی دنیا کی مخصوص اشیاء یا صفات سے ان کا کیا حوالہ ہے، جس کی وضاحت اگرچہ کلیتاً یا اکثر اوقات مطلق اختصار کے ساتھ نہیں ہو سکتی تاہم کسی حد تک عام ضروریات کے تقاضوں کے مطابق (وضاحت) ہو سکتی ہے۔ ہم سب کا تجربہ ہے کہ لفظ "میز" "کرسی" "قلم" وغیرہ مصنفین کیلئے بھی وہی معنی رکھتے ہیں جو ایک عام قاری کیلئے رکھتے ہیں۔ اسی زمرے میں صفات مثلاً ایمانداری، بہادری، نفاست وغیرہ اور اوقات بھی آتے ہیں۔ ان اشارہ جات کے علاوہ لسانی ساختوں کے رمزی معنی بھی ہوتے ہیں یا جذباتی بالا لہریں بھی ہوتی ہیں جو اشاروں کے ساتھ منسلک ہیں۔ لیکن یہ ایک فرد سے دوسرے فرد تک، ایک جماعت سے دوسری جماعت تک، ایک زمانے سے دوسرے زمانے تک (علیٰ ھذالقیاس) مختلف ہوتے ہیں اور یہ ہمیشہ جیسا کہ لفظ ہی ظاہر کرتا ہے، مبہم اور ناقابلِ توضیح ہوتے ہیں۔ موسیقی میں البتہ اشارے نہیں ہوتے۔ موسیقی میں میلوڈی یا ہارمونی کے تواتر یا آلاتی دُھن یہ سب رمزی ہوتے ہیں۔

1. INTRODUCTORY LINGUISTICS By Robert A. Hall TR
1st Edition - 1969.
Motilal Banarsidass - Delhi
Printed in India by Shantilal at Shri Jawander Press
Delhi -

موسیقی اور زبان میں شدت اور طوالت میں ممکنہ اختلاف کے ساتھ متواتر اور مختلف زیر و بم (Pitches) کا استعمال مشترکہ ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ لسانی ساخت کے عروضی پہلو وہی ہونگے جن کی موسیقیانہ ساخت کے ساتھ قریبی مطابقت ہو۔ کوئی مخصوص زبان ایک محدود حد تک زیر و بم کی صرف چار یا پانچ مربوط سطحوں یا سمتوں کے ساتھ عروضی پہلوؤں کے امکانات پیدا کرتی ہے۔ لیکن اس میں "بل" stress یا (Accent) کی چار پانچ سے زیادہ سطحوں کی گنجائش نہیں ہوتی اور بالعموم طویل اور مختصر مصوتوں کی حد تک زبان میں ایک دورخی تصادم ہوتا ہے لیکن تاہم زبان کے اصل بولنے والے خود بخود زبان کے عروضی پہلوؤں کے امتیازات کو سمجھ کر ان کو مؤثر طور پر استعمال کرتے ہیں۔ اصل میں یہی وہ اختلافات ہیں جو بچے "unaware" سیکھ پاتے ہیں۔ اسی لئے یہ ایک عام بولنے والے کے شعور میں گہرائی کے ساتھ پیوستہ ہوتے ہیں اور انکا تجزیہ بھی ناممکن ہے۔ اگر اپنے ہم فرقہ لوگوں کے علی الرغم کوئی شخص اپنی زبان کے عروضی خصوصیات کا ادراک کرنے سے قاصر رہتا ہے تو یہ کوتاہی اس کی کم ذہنیت اور گہرے نفسیاتی انتشار پر دلالت کرتی ہے۔ یہ ایک کلیہ ہے کہ کوئی شخص آواز کی کیفیات سے بے بہرہ نہیں ہو سکتا ہے اور اگر یہ جاننا ہو کہ آیا کوئی شخص لہجہ کی کیفیت سے بے گانہ ہے تو مختلف جملوں کے فرق سے اس کا امتحان لینا چاہیئے۔[1]

دوسری طرف موسیقی میں عام بول چال کے مقابلے میں زیر و بم، شدت (دونوں بل stress[2] اور آواز کی اونچائی Loudness کے ساتھ ہم آہنگی میں) اور طوالت میں ممکنہ افتراق زیادہ حد تک استعمال کیا جاتا ہے۔ مغربی یورپی موسیقی میں زیر و بم کی موصول سطحوں کو octave میں بارہ وقفوں کے چار مرجع حصوں میں منظم کیا گیا ہے، اگرچہ موسیقی کی دیگر تنظیم بھی ممکن ہے اور جیسا کہ دوسرے نظام ہائے موسیقی میں موجود ہے۔ اسی طرح سروں کی طوالت کو جو کہ بہت حد تک مختلف بھی ہو سکتی ہے، تقسیم اور ذیلی تقسیم میں تقسیم در تقسیم کر کے ترتیب دیا گیا ہے (بالخصوص) اجتماعی گانوں یا آلات میں جن میں بیک وقت ایک سے زیادہ سُر بجائے جا سکتے ہیں، اس کی پیچیدگی زبان کے ایک انفرادی بولنے والے کے برعکس

1. Introductory Linguistics ... Page 412.

2. بل کے لئے موسیقیانہ اصطلاح میں Accent اور لسانی اصطلاح میں Stress کہتے ہیں۔

بڑھ جاتی ہے۔ ایک شخص ان اختلافات کو کس حد تک سمجھ پاتا ہے یا ان کا احساس کر سکتا ہے، یہ بہت حد تک مختلف ہے، یعنی ایک فرد کے بولنے اور اجتماعی گلوکاری میں آواز کی شدت اور نوعیت میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ عام اصطلاحات میں سُر کی کیفیت سے بے بہرہ ہونے کا مطلب جسمانی ناتوانی نہیں بلکہ اسے موسیقی کے نہایت پیچیدہ مظہرات کا احساس نہ ہونے سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

لسانی اور موسیقیانہ ساختوں میں اس حد تک مطابقت دیکھ کر ہم توقع کر سکتے ہیں کہ ان دونوں کے مابین کچھ رشتہ موجود ہوگا۔ "سترویں صدی کے آغاز سے ہی رشتے کے بارے میں نظریات پیدا ہوگئے تھے اور کچھ نظریہ سازوں نے ان میں معقول وضاحت کے ساتھ اضافے بھی کئے۔ سب سے زیادہ مستحکم نظریہ جو موسیقی اور لسانیات کے رشتے کے بارے میں فرانس کے کمپوزر Philippe Rameau نے پیش کیا۔ Rameau اور اس وقت کے دیگر نظام ہائے موسیقی میں ہر زیر و بم کے رشتے میں مخصوص جذباتی معنیٰ تصور کئے گئے۔ ان نظریہ سازوں نے موسیقی کے آسانی سے قابلِ تجزیہ حقائق سے آغاز کر کے لسانیات کی طرف رجوع کیا جس سے ان نظریات کے استحکام پر پُرزور اثرات مرتب ہوئے؛ اس کے برعکس انھیں لسانیات سے موسیقی کی طرف رجوع کرنا چاہئیے تھا۔ Rameau کے اور اس کے جیسے نظریات کو ناقابلِ بھروسہ جان کر رد قرار دیا گیا، جس کی وجہ سے موسیقی اور لسانیات کے مابین رشتوں کے بارے میں نظریات مشکوک ہو گئے۔"[1]

تاہم یہ امید کرنا ناقابلِ یقین ہے کہ پھر بھی ایک لسانی فرقہ کی موسیقیانہ ساخت کی بنیاد اسی کے زیر و بم اور عروضی خصوصیات اور بیان کی ادائیگی پر ہوتی ہے۔ یہاں ہمیں مقامی اور غیر مقامی موسیقیانہ اسلوب کے مابین امتیاز کرنے کی صلاحیت ہونی چاہئیے۔ "ریاست ہائے متحدہ میں امریکی انگریزی زبان کی طرز نہ تو فنکارانہ گیت "Art-song" اور نہ یورپ اور انگلینڈ سے درآمد شدہ قدیم حمدیہ نغموں میں ہے بلکہ اس کی بنیاد یہاں کے لوک گیتوں یا بے ساختہ گیتوں، انجیلی حمدیہ گیتوں یا راک اینڈ رول (Rock and Roll) یا ایسی ہی مغربی موسیقی کے اسلوب پچھلی تین صدیوں سے وہی

1. Introductory Linguistics - Page No:- 413.

رہے ہیں جو ۱۷ ویں صدی میں اٹلی سے درآمد کئے گئے تھے۔ موسیقی کا یہ اسلوب اٹلی کی خاص اقتصادی برآمد تھا اسی لئے اس کی میلوڈی کی ترتیب اطالوی زبان اور ایسے مقدس طرز ہائے موسیقی کی ترجمانی کرتے ہیں جو ماہران موسیقی (گلوکار) اور کورس (chorce) کے ترتیب کاروں نے مرتب کئے تھے[1]

جہاں کہیں بھی مغربی اسلوب پچھلی تین صدیوں میں قبول کیا گیا وہاں چند ترتیب کار جیسے Bach، Mozart، Bethoven، Schubert اور ان سے کمتر درجے کے Wanger اور Brahms کو بین الاقوامی شہرت نصیب ہوئی، تاہم دوسرے ترتیب کار دوسرے ممالک کے مقابلے میں اپنے ملکوں میں زیادہ مقبول ہوئے مثلاً Edward Elger انگلینڈ میں ـــ Gabril Faure فرانس میں ـــ یا Anton Dvorak اور اس کے دیگر ساتھی چیکوسلواکیہ میں ـــ اور ملکوں کے مقابلے میں اپنے ملکوں میں زیادہ مشہور ہوئے۔ ایسی مثالوں سے ہم فرض کرسکتے ہیں کہ اول الذکر ترتیب کاروں نے بین الاقوامی اسالیب کی خصوصیت پیدا کی جس میں علاقائی خصوصیت کم سے کم تھیں، اسی وجہ سے یہ گمان پیدا ہوگیا کہ انکی موسیقی میں آفاقی کشش ہے۔ اس کے علی الرغم ثانی الذکر موسیقاروں نے اپنے ہی ہم لسانی لوگوں کی خصوصیات کو ابھارا، نتیجتاً ان کی مقبولیت کہیں اور عام نہ ہوسکی یا کبھی کبھار انھیں ناپسند بھی کیا گیا مثلاً انگلینڈ کے Elger کو امریکی لوگ ناپسند کرتے ہیں[2]

Elger اور Faure کے اسلوب کا سرسری جائزہ لینے سے اس مفروضے کی سچائی واضح ہوجاتی ہے۔ امریکی لہجے کے مقابلے میں برطانوی انگریزی لہجے کا زیر و بم دو طرح کی خصوصیات کا حامل ہے یعنی بالا اور زیریں زیر و بم کے درمیان ایک وسیع خلا اور نشیب کی طرف آتی ہوئی میلوڈی کی کثرت یہی فرق امریکی انگریزی بولنے والوں کو پریشان کرتا ہے اور یہ دونوں خصوصیات Elger کی موسیقی میں بدرجہ اتم موجود ہے۔

اگر ہمارا مفروضہ صحیح ہے تو مختلف ترتیب کاروں کی موسیقی میں یہ لسانی تفرقات اپنے ناقابل تجربہ اثرات مرتب کرتے۔ جس سے سامعین اور ترتیب کار دونوں تقریباً بے خبر ہوتے۔

1. Introductory Linguistics - P 413.
2. Ibid - - - P413.

ایسی حالت میں Elgar کے اس (بظاہر) بے معنی بیان کی وضاحت ہوتی جو اس نے اپنی موسیقیانہ تحریک کے سر چشمے کے حوالے سے دیا تھا کہ "موسیقی ہر سمت ہوا میں تیر رہی ہے" اور یہ کہ "بس اسے محض حاصل کرنے کی ضرورت ہے۔" اگر اس بیان کو عام موسیقیانہ تحریک کے تعلق سے لیا جائے تو ایک جذباتی پیش پا افتادگی ہے بلکہ Elgar کی شخصیت سے غیر امتیازی ۔ لیکن اگر اس بیان کو برطانوی زبان کے حوالے سے سمجھا جائے جو Elgar کے اردگرد ہر وقت بولی جاتی ہے تو یہ ایک بڑا انوکس مشاہدہ بن جاتا ہے۔ دونوں Elgar اور Faure کی موسیقی ان کی اپنی زبانوں کے بول چال کے تلحین (سُر لہر) کے نمونوں کا وضاحت کے ساتھ تجزیہ کرنا سود مند ثابت ہوگا' اگر یہ تجزیہ اس مقامی بول چال کے حوالے سے ہوگا جو ان خطوں میں رائج ہے جہاں ان کی پرداخت ہوتی ہے تو زیادہ بہتر ہوگا۔

اس بات پر زور دینا چاہیئے کہ ترتیب کار کے اسلوب پر یہ اثر (اگر فی الواقع ہو) زبان کے بنیادی عروضی نمونوں کی وجہ سے پڑتا ہے۔ یہ بھی قابلِ ذکر ہے کہ ترتیب کے اسلوب کا اثر زبان کے بنیادی عروضی نمونوں پر نہیں پڑتا کیونکہ ادب کو مرتب اور تخلیق کرنے والے (یعنی بولی بولنے والے معاشرے کے افراد) تعداد میں کثیر ہوتے ہیں جبکہ اس کے علی الرغم موسیقی کے ترتیب کاروں کی تعداد قلیل ہوتی ہے اور یہ کہ تعلیمی عادات کی جڑیں اتنی گہری اور وسیع ہوتی ہیں کہ انھیں کسی فرد کی موسیقی کا اسٹائل متاثر نہیں کر پاتا۔ دوسری طرف ہماری روزانہ بول چال میں تلحین کی بعض عادات اس قدر بنیادی ہیں کہ یہ کسی بھی موسیقی کے اسٹائل کی (اگرچہ وہ توسیع ترین حد تک قابل قبول ہی کیوں نہ ہو) اگر وہ اُن کے منافی جاتا ہے رکاوٹ بن کر کھڑی ہو سکتی ہیں۔

ایک موسیقار زبان کے بُنیادی عروضی نمونوں اور بول چال کی زبان سے متاثر ہو کر ہی بہترین ترتیب کاری کے فرائض انجام دے سکتا ہے۔ علی ھذا القیاس ایک شاعر کے لئے بھی ضروری ہے کہ وہ موسیقی کے رموز (کما حقہ) سے آگاہی حاصل کرکے آہنگ کے حقیقی جواہر سے شعر میں حُسن پیدا کرے۔ ایلیٹ نے بہت پتے کی بات کہی ہے:۔

جُب ہم اس منزل پر پہنچ جاتے ہیں جہاں نقری محاورہ کو مضبوط کیا جا سکتا ہے

تو اس کے بعد موسیقیانہ جامعیت کا دور شروع ہو سکتا ہے۔ میرا خیال ہے
کہ شاعر موسیقی کے مطالعے سے بہت کچھ حاصل کر سکتا ہے۔ لیکن یہ بات تو میں
بھی نہیں جانتا کہ اس سلسلہ میں موسیقی کے کتنے فنّی علم کی ضرورت درکار
ہو گی کیونکہ وہ فنّی علم خود میرے پاس بھی نہیں ہے۔ لیکن اتنا ضرور جانتا ہوں کہ
وہ خصوصیت جس کا تعلق شاعری سے بہت قریبی ہے وہ اوزان، لحن،
اور ساخت کے ادراک و شعور سے تعلق رکھتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ
شاعر کیلئے یہ تو ممکن ہے کہ وہ موسیقی سے بہت قریب ہو کر اپنا کام کرے۔
ہو سکتا ہے کہ ایسے میں تصنّع کا اثر پیدا ہو جائے لیکن میں اس بات سے واقف
ہوں کہ ایک نظم یا کسی نظم کا ایک بند اس سے قبل کہ وہ لفظوں کے ذریعہ
اظہار پائے۔ پہلے کسی مخصوص لحن کی شکل میں شاعر کے ذہن میں ابھرے
اور پھر یہ لَے، یہ لحن کسی خیال یا ایمیج کی پیدائش کا موجب ہے۔ اس
بات کے اظہار سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ یہ کوئی ایسا تجربہ ہے
جو صرف میرے ساتھ مخصوص ہے، ایسی شاعری کے امکانات بھی موجود
ہیں جو کسی موضوع کو پیش کرتے وقت مختلف سازوں سے مماثلت رکھتی
ہو ــــ شاعری میں موضوعِ سخن کو گمکی کی ترتیب سے پیش کرنے
کے امکانات بھی موجود ہیں۔"[1]

[1] "شاعری کی موسیقی" ایلیٹ ــــ ایلیٹ کے مضامین ص 136
ترجمہ۔ جمیل جالبی۔ چوتھا ایڈیشن، 1978ء
ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی
جے کے آفسیٹ پریس دہلی۔

شاعری میں غنائیت پیدا کرنیوالے عناصر

1۔ اصوات اور الفاظ شاعری اور موسیقی فن کارانہ اظہار کے ابتدائی طریقے ہیں جن سے زمانۂ قدیم کے انسان نے اپنے جذبات کے نکاس اور اُنکی بازیابی کا کام لیا۔ یہ دونوں فنون اپنی تخلیقی نوعیت میں بنیادی طور پر اصوات سے تعلق رکھتے اور حسِ سماعت کو متوجہ کرتے ہیں۔ شعر کے نظری مطالعے سے بعض ایسی خوبیاں (بالخصوص اس کا آہنگ اور نغمگی) نظرانداز ہوجاتی ہے جن کو بلند آوازمیں پڑھ کر یا سن کر ہی محسوس کیا جاسکتا ہے اور لطف اٹھایا جاسکتا ہے۔[1]

شعر کو محض مسلسل اصوات کا مجموعہ قرار دینا ایک مہمل سی بات ہے لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ شعر کی ہیئت میں اصوات کو بنیادی مقام حاصل ہے۔ شعر کی خارجی موسیقی اصوات ہی کی مخصوص ترتیب سے تشکیل پاتی ہے۔ شاعر اصوات کے بامعنی مجموعوں کے ذریعے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے اور ہم ان آوازوں کو سن کر شعر سے متاثر ہوتے ہیں۔ اس کا اطلاق لکھے ہوئے شعر پر بھی ہوتا ہے۔[2]

یہاں یہ نکتہ بیان کرنا ضروری ہے کہ بقول **ایلیٹ** شاعری کی موسیقی کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو معنی سے علاحیدہ اپنا وجود رکھتی ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو ایسی شاعری بھی ضرور ہوتی جس میں عظیم موسیقیانہ حُسن تو ہوتا۔ لیکن مفہوم نہ ہوتا۔۔۔۔ ظاہرہ مستثنات تو صرف درجوں کے فرق پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ایسی نظمیں موجود ہیں جن کو پڑھ کر ہم ان کی شاعری سے متاثر ہوتے ہیں اور مفہوم کو از خود قبول کر لیتے ہیں بالکل اسی طرح ایسی نظمیں بھی ہیں جن میں ہم مفہوم کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور بغیر محسوس کئے ان کی موسیقی سے متاثر ہوتے ہیں۔ ایلیٹ نے بعض نظموں شلاً 'دی پونگی بو' 'دی ڈونگ ویتھ لومینس نوز' وغیرہ کا

1:۔ "آواز اور آدمی" از مغنی تبسم۔ نیشنل فائن پرنٹنگ پریس، حیدرآباد 1983ء ص9

2:۔ ــــــ ایضاً ــــ ص10

کا حوالہ دیا ہے ۔ جو غیر ضروری جذبوں کا اظہار کرتی ھیں ۔" ان نظموں میں ہم موسیقی سے بھی محظوظ ہوتے ھیں، جو بہت اونچے درجے کی ہے اور معنی کے متعلق غیر ذمہ داری کے احساس سے بھی محظوظ ہوتے ھیں ؁

پروفیسر عنوان چشتی نے بار بار موسیقی کی دو قسموں کا تذکرہ کیا ہے، ان کے مطابق شاعری اور موسیقی کا چولی دامن کا ساتھ ہے (یہ ایک آفاقی حقیقت ہے)۔ موسیقی دو قسم کی ہوتی ہے، ایک مجرّد آوازوں کی باقاعدہ ترتیب سے پیدا ہونے والی موسیقی اور دوسری بامعنی آوازوں یعنی لفظوں کی باقاعدہ ترتیب سے ابھرنے والی "لسانیاتی موسیقی"۔ شاعری میں دونوں طرح کی موسیقیت کا سنگم ہوتا ہے۔ حروف کی موسیقی مجرد آوازوں کی موسیقی ہے۔ نیز الفاظ، تراکیب اور مصرعوں کی موسیقی بامعنی موسیقی کے دائرے میں آتی ہے۔ اس بامعنی موسیقی میں مجرّد آواز یعنی حروف کی موسیقی لازمی طور پر شامل ہوتی ہے۔ اس طرح شاعری میں لسانیاتی موسیقی اور اس کی تمام قسمیں جوہر کی طرح پیوست ہوتی ہیں۔ ایک کامیاب اور باشعور شاعر اپنی شاعری میں آواز اور اشاریت کے جملہ امکانات سے فائدہ اٹھاتا ہے ۔ جس کو شعری آہنگ بھی کہا جاتا ہے ۔ پروفیسر موصوف مزید کہتے ہیں کہ شعری آہنگ دو طرح کا ہوتا ہے ایک داخلی آہنگ جسمیں جذبے کا آہنگ شامل ہے اور دوسرا خارجی آہنگ، جس میں حروف، الفاظ، تراکیب وغیرہ کا آہنگ شامل ہے۔ بحر و قوافی کا آہنگ بھی اس زمرے میں آتا ہے۔ شعری آہنگ ان دونوں کے ایکدوسرے میں تحلیل ہو کر ایک اکائی بن جانے سے وجود میں آتا ہے ؎

قاضی افضال نے جذبے اور تجربے کو شعری آہنگ کا جزوِ عظیم قرار دیا ہے۔ اُن کے مطابق لفظ مخصوص آوازوں کی ترکیب سے خلق شدہ وہ اکائی ہے جو شعر میں صورت محض کی حیثیت سے بھی اس احساس کی توثیق پر قادر ہوتی ہے جس کا اظہار لفظ کی تعبیر یا اس کی دلالتوں کے ذریعہ ہوا ہے۔

1۔ شاعری کی موسیقی ۔ ایلیٹ کے مضامین (جمیل جالبی) صفحہ 122-123

2۔ "معنویت کی تلاش" از عنوان چشتی
رنگ محل پبلیکیشنز مظفر نگر، یوپی، مارچ 1983ء
بجمن آفسیٹ پرنٹرس، سوئیلان، دہلی ۔ صفحہ 10-9 ۔

تخلیق شعر کے جس مرحلہ پر جذبہ لفظ کی شکل اختیار کرتا ہے وہیں الفاظ کی مخصوص ترتیب کے ساتھ اس کی قرأت اور اس قرأت کے دوران مختلف الفاظ پر تاکید (stress) ان کے درمیان وقفہ اور اس کا زیروبم بھی متعین ہو جاتے ہیں۔ یہ تمام اجزاء مل کر شعر کا مخصوص آہنگ خلق کرتے ہیں جو جذبے کے بعض ابعاد روشن کرنے کے ساتھ ہی شاعر کے ردِّعمل اور احساس کی نوعیت کی ترسیل کو بھی ممکن بناتا ہے۔ اس طرح شعر کے آہنگ کا مطالعہ نہ صرف یہ کہ تجربے کی نوعیت کی ترسیل کرتا ہے بلکہ شاعر کے تجربے کے تئیں ردّعمل کے توسط سے اسکی منفرد شخصیت کے بعض اہم نقوش تک قاری کی رہنمائی کرتا ہے۔ قاضی صاحب آگے لکھتے ہیں کہ شعری آہنگ کا مجرّد آواز کی حیثیت سے تجزیہ اگرچہ ممکن ہے لیکن اس سے شعر کے حُسن وقبح پر کوئی فیصلہ مرتب کرنے میں اس وقت تک مدد نہیں مل سکتی جب تک الفاظ کے صوتی اوصاف کا اس کے معنی سے تعلق متعین نہیں کیا جاتا۔ شاعر کے دورن میں اٹھنے والی "تخلیق کی موجیں" زبان کی زمین پر اپنے مدوجذر کے وہ نقوش ثبت کرجاتی ہیں جو شعر کے آہنگ کی شکل میں ہم تک پہنچتے ہیں۔ چنانچہ جذبے کی تیزی، اس کا تحرک یا سکون شعر کے آہنگ کی معاونت سے نمایاں ہوتا ہے[1]

"آہنگ کی تبدیلی میں تجربے کی نوعیت کے ساتھ ہی شاعر کی منفرد شخصیت بھی برابر کی شریک ہوتی ہے کہ بقول پاؤنڈ آہنگ جذبے اور اس کے حوالے سے فرد کا ایسا اظہار ہے جس کا بدل ممکن نہیں:۔

> I believe in an absolute rhythm, a rhythm that is poetry which corresponds exactly to the emotions or shades of emotions to be expressed. A man's rhythm must be interpretative, It will be therefore in the end, his own, uncounterfeiting, uncounterfeitable.
> (Ezra Pound :. Literary Essays of Ezra Pound; Edited by T.S. Eliot)[2]

1:۔ "میر کی شعری لسانیات" قاضی افضال حسین، ص 196
نئی طرز پریس ٹانڈہ فیض آباد، یوپی 1983ء

2 — ایضاً۔ ص 199

یہاں پر **شمس الرحمان فاروقی** کے حوالے سے ایک اہم نکتے کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ شعر کی موسیقیت عام موسیقی سے الگ ایک شئے ہے۔ شعر کی موسیقی یا موسیقیت موسیقی تو ہو سکتی ہے لیکن بعض اوقات موسیقی، محض شعر نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ موسیقی میں ارادے (Intention) کا دخل ہوتا ہے جبکہ شعر کی موسیقیت میں جذبے، تخیل، احساس وغیرہ کا ہاتھ ہوتا ہے۔ آئیے فاروقی صاحب بلاغت کے تعلق سے کیا فرماتے ہیں وہ بھی سن لیتے ہیں :-

"بلاغت کے لغوی معنی ہیں "تیز زبانی"۔ اس سے مجازی معنی نکلے "کلام کو دوسروں تک پہنچانے (کلام سے کچھ مراد لینے یعنی بے معنی کلام نہ کہنے) میں مرتبۂ کمال کو پہنچنا۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ ممکن ہے بے معنی کلام کو دوسروں تک پہنچانے میں بھی مرتبۂ کمال حاصل ہو سکے۔ چنانچہ موسیقی میں اکثر صرف الاپ یا تان یا ترانہ یا ایک دو الفاظ کی تکرار ہوتی ہے، لیکن راگ پورا ادا ہو جاتا ہے اور ادائے راگ میں کمال بامعنی الفاظ کے بغیر "یا مہمل الفاظ کے ساتھ (جیسا کہ ترانہ میں ہوتا ہے) بھی ممکن ہے۔ کیرانہ گھرانے کے سب سے بڑے موسیقار **استاد عبدالکریم خان** کے طرز موسیقی کی خصوصیت ہی یہی تھی کہ وہ ادائے الفاظ سے زیادہ ادائے راگ پر زور دیتے تھے۔ ان کا قول تھا کہ راگ اپنی پوری صحت، صفائی اور نزاکت کے ساتھ ادا ہونا چاہیئے۔ اس عمل میں الفاظ پر کچھ نقصان بھی مرتب ہو تو تو کوئی ہرج نہیں۔ لہذا بلاغت اور موسیقی میں فرق قایم کرنے کے لئے اور اس بات کو مستحکم کرنے کیلئے کہ بلاغت بامعنی زبان کا تصور ہے۔ یہ کہنا ضروری ٹھہرا کہ بلاغت کے معنی ہیں کلام سے کچھ مراد لینا اور اس میں مرتبۂ کمال کو پہنچنا، یعنی زبان کا بالارادہ استعمال بلاغت کی شرط ہے، اس کے معنی یہ نہیں (جیسا کہ بعض مشرقی مصنفوں نے اصرار کیا ہے) کہ شعر وہ کلام موزون ہے جو بالارادہ کہا گیا ہو، یعنی جس کو کہتے وقت قائل یعنی کہنے والے نے ارادہ کیا ہو کہ وہ شعر کہے، ہیں۔ اگر ارادے کے معنی نیت کے لیے جائیں (جیسا کہ بعض لوگوں نے سمجھا ہے)، تو ایسے تمام اشعار کو شعر کی فہرست سے خارج ہونا ہوگا۔ دراصل بلاغت میں جس بالارادہ استعمال کی شرط ہے، اس سے مراد یہ ہے کہ کہنے والے نے الفاظ کو مراد قائل کا ذریعہ (یعنی خیالات کی ترسیل کا وسیلہ) تسلیم کیا ہو اور محض جذبہ یا آہنگ یا راگ کے

اظہار کے لئے نہ استعمال کیا ہو، جیسا کہ موسیقی میں ہوتا ہے"[1]

میں اپنے بیان کی وضاحت میں یہ کہنا چاہوں گا کہ اگر موسیقی میں ارادتاً شعر کا فطری آہنگ شامل ہو جائے تو یہ امتزاج فنِ صوت کا عظیم شاہکار بن جاتا ہے۔ صاحبِ **کاشف الحقائق** نے اگرچہ فن کی شرط "قوانین فطرت" کی پابندی قرار دیا ہے تاہم ان کا بیان دل چسپ ہے کیونکہ فطرت کا چمن ہی فن کی بادِ بہاری کے آئینے کا زنگار ہے ؎

چمن زنگار ہے آئینہ بادِ بہاری کا۔ (غالب)

وہ لکھتے ہیں کہ موسیقی علم الاصوات کا ایک جزو ہے، مگر اس فن سے وہی اصوات متعلق ہیں جو قوانینِ فطرت کے مطابق موزونیت کا حکم رکھتی ہیں۔[2]

یہ تو رہی موسیقی کی تعریف، اب آئیے موسیقی اور شاعری کے رشتے پر ان کے خیال پر غور کریں۔ فرماتے ہیں کہ موسیقی بھی ایک قسم شاعری کی ہے۔ یہ شاعری اُن قوانینِ فطرت کی تبعیت ہے جن پر موزونیٔ اصوات کا مدار ہے، جو شخص اصواتی قانونِ فطرت سے واقف ہے اور اس سے بھی باخبر ہے کہ کیا کیا کوائف مطبوع اس کے ذریعہ سے پیدا ہو سکتی ہے وہ علم موسیقی کا عالم کہا جاتا ہے۔ پھر وہ شخص جو اصواتی قانونِ فطرت سے مطلع ہو کر اور اصوات کی کوائف سے باخبر ہو کر اصواتِ موزون کو طرح طرح پر طباعی کے ساتھ برت سکتا ہے اور اجتہادات کی قوت بھی رکھتا ہے۔ تو ایسا ماہر موسیقی درحقیقت شاعر موسیقار ہے۔[3]

حروف محض اصوات کی علامتیں ہیں۔ ردِ علامت کی آخری شرط آواز اور اس کی اشاریت ہے۔ موسیقی میں اشاریت کی وہ بے پناہ صلاحیت ہے جس کی علامت نگاروں کو تلاش رہتی ہے۔ مجرد موسیقی تو معانی کا وہ خفیف سا عنصر بھی نہیں رکھتی جو لفظ سے متعلق ہے۔ **پال ورلین** کے خیال میں شاعر کی آرزو و جستجو یہی ہونی چاہئیے کہ وہ موسیقی سے اس سارے حسن کو اور اشاریت کو جذب کرے جو اس کی بنیادی وصف ہے۔ اس نے اشاریت کے حسن کو پانے کے لئے اظہار و بیان

1۔ "درسِ بلاغت" از شمس الرحمان فاروقی۔ ترقی اردو بیورو، دہلی 1981ء صہ 11-12
2۔ "کاشف الحقائق" صہ 52
3۔ ۔ایضاً ۔ صہ 52

کے روایتی سانچوں اور پیرایوں سے گریز کیا اور نثری نظم کو وسیلۂ اظہار بنایا[1]۔ حروف اور الفاظ کی موسیقی محض آرائش کے لئے نہیں ہوتی بلکہ جذبات کی شدت کو نقطۂ عروج تک پہنچانے کے لئے، کسی خیال کو ذہن نشین کرنے کے لئے اور نثری نظم میں آواز کی اشاریت کے امکانات سے استفادہ کرنے کے لئے ہوتی ہے۔ شاعری میں اسے بحر و وزن کی یکسانیت کے تاثر کی بے کیفی میں بھی کمی ہوتی ہے[2]۔

یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ کسی فن پارے کا جائزہ موضوع کو علاحدہ کر کے نہیں لیا جا سکتا۔ ساتھ ہی ساتھ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ شعر و ادب میں موضوع کا اس کے لسانیاتی طبق زیریں سے گہرا تعلق ہوتا ہے اس لئے جمالیاتی نقطۂ نظر سے ضروری ہو جاتا ہے کہ شاعری کا مطالعہ صرف موضوع اور مفہوم تک محدود نہ رہے بلکہ اس کے ساتھ اس کے ناقابلِ علاحدگی اجزا، ہیت اور آہنگ کا جائزہ بھی لیا جائے۔ ہر ادب پارہ سب سے پہلے اصوات کا سلسلہ ہوتا ہے جن سے معنی اُبھرتے ہیں۔ شعر میں جہاں غنایت اور معانی ایک ہو جاتے ہیں زبان اپنی نہایت تکمیل پا لیتی ہے۔ زبان کا شعری حُسن بڑی حد تک اس کی غنائی خصوصیت پر مبنی ہوتا ہے۔ شعر کی غنایت کی تشکیل میں صوتی کیفیات، تکرارِ صوت، بحر کا آہنگ اور ردیف قوافی اجتماعی طور پر حصّہ لیتے ہیں۔ اس طرح "شاعری زبان ہی میں اپنی جڑیں رکھتی ہے جس طرح سے پھل پھول اپنا وجود رکھتا ہے"۔ زبان کے غنائی وصف اور شاعری سے اس کے گہرے تعلق کے پیش نظر شاعری کے صوتی آہنگ کا مطالعہ اہمیت اختیار کر جاتا ہے[3]۔

لفظ:۔ آہنگ شعر کا پہلا عنصر

الفاظ کو آہنگ شعر کے پہلے عنصر سے تعبیر کیا گیا ہے۔ بلکہ الفاظ ہی پر شعری آہنگ کے دیگر عناصر اساس قایم ہے ۔۔۔ "یورپ کے دانا کہتے ہیں کہ پہلے طبیعت کی تاثیر نے حالت کی مناسب آوازیں نکالیں تھیں، پھر استعمال اور تہذیب نے انھیں لفظ بنا دیا"[4]

1:۔ "معنویت کی تلاش" از عنوان چشتی ص 92

2:۔ "تنقید سے تحقیق تک" از عنوان چشتی ص [illegible]

3:۔ "آواز اور آدمی" مغنی تبسم ۔ ص [illegible]

4:۔ "سخندانِ فارس" محمد حسین آزاد۔ ص [illegible]۔ بحوالہ قاضی افضال ۔ میر کی شعری لسانیات

لفظ بعض حروف کا مجموعہ ہوتا ہے۔ اس لئے اس میں بہت سی آوازیں تحلیل ہو کر ایک اکائی بن جاتی ہیں۔ لفظ کی موسیقی حروف کی غنایت سے زیادہ ممتاز ہوتی ہے۔ ایک تو یہ کئی آوازوں کا مرکب ہوتی ہے دوسرے بامعنی ہوتی ہے۔ لفظ کی موسیقی خیال اور جذبے کے آہنگ سے وابستہ ہوتی ہے اس لئے اور زیادہ مؤثر ہو جاتی ہے۔ تکرار حروف، تجنیس (ASSONANCE)، ستہ حرفی صنعت (Alliteration)، قوافی، ہم مخرج الفاظ، ہم آہنگ اور ہم وزن الفاظ کے ذریعۂ جذبات کی ترسیل ہو جاتی ہے ــــــ الفاظ کی یہ (ہم صوت اور ہم مخرج) اور ایسی ہی تمام صورتیں بیان میں زور اور حسن پیدا کرتی ہیں۔ نیز نازک اور پیچیدہ خیال کی تہوں کی آواز کی کیفیت سے کھولتی ہیں ــــــ الفاظ کی شکلیں دو قسم کی ہوتی ہیں ــ ایک وہ جو لغت میں محفوظ ہیں، دوسری وہ جو نادر فکر و خیال کی ترسیل کیلئے تراشی جاتی ہیں۔ پہلی کو لغوی اور دوسری کو مجازی شکلیں کہتے ہیں۔ مجازی شکلوں میں تشبیہ، استعارہ، اشارہ پیکر اور علامت کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ ان شکلوں کی ترتیب و تنظیم سے جو صوتی کیفیت ابھرتی ہے وہ لغوی شکلوں کی صوتی کیفیت سے زیادہ ممتاز اور مؤثر ہوتی ہیں اس لئے حروف اور الفاظ کی حدوں میں بھی شعری آہنگ، نثری آہنگ سے زیادہ اثرانگیز اور نمایاں ہوتا ہے ــــــ الفاظ سے تراکیب، جملوں اور مصرعوں کی تنظیم ہوتی ہے۔ اس لئے آوازوں کی ایک زنجیر سی بنتی چلی جاتی ہے۔ جس کا براہ راست تعلق بنیادی خیال، شعری تجربے کی بنیادی خصوصیت اور داخلی آہنگ سے ہوتا ہے۔[1]

الفاظ و تراکیب سے پیدا شدہ مصرعے اور جملے ایک دوسرے میں پیوست اور تحلیل ہوتے ہیں۔ صوتی نقطہ نظر سے مرکب آوازوں کی زنجیر سی بنا دیتے ہیں۔ شبلی کا خیال ہے کہ "جو الفاظ ایک ساتھ کلام میں آئیں ان میں باہم ایسا توافق، تناسب موزونی اور ہم آوازی ہو کہ باہم سب مل کر گویا ایک لفظ یا ایک ہی جسم بن جائیں۔ یہی بات ہے کہ جس کی وجہ سے شعر میں وہ بات پیدا ہوتی ہے جو انسجام کہتے ہیں۔ یہی وہ وصف ہے جس کی وجہ سے شعر میں موسیقیت پیدا ہوتی ہے (شعر العجم[2])۔ یہ نقطۂ نظر عضوی ہیئت کے تصور سے قریب تر ہے۔ دراصل الفاظ شعری تجربے کی خارجی صورت گری کرتے ہیں۔

1۔ "تنقید سے تحقیق تک": عنوان چشتی (ص 57-56)

اس لئے لفظ سے لفظ، لفظ سے ترکیب، ترکیب سے مصرعے اور مصرعے پوری نظم سے اس طرح وابستہ ہوتے ہیں کہ انھیں اپنی جگہ سے اور ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ایسی عضوی ہیت کا آہنگ بھی عضوی مکمل اور مؤثر ہوتا ہے جسکو شبلی نے موسیقیت کہا ہے۔[1]

لفظ کی موسیقی محلِ استعمال اور محلِ معنی پر بھی انحصار کرتی ہے۔ کوئی لفظ نہ خوبصورت ہوتا ہے، نہ بدصورت۔ یہ خصوصیت تو بس وہ جگہ متعین کرتی ہے جہاں پر لفظ کا استعمال کیا گیا ہے۔ یہی لفظ کی کیفیت ہے۔ ایلیٹ نے کہا ہے کہ آوازوں کے نقطۂ نظر سے ایک لفظ دوسرے لفظ سے کم یا زیادہ خوبصورت ہوتا ہے۔ "مجھے اس بات میں شک ہے"۔ بدصورت الفاظ وہ ہیں جو اس محفل میں نہ سجیں جس میں رکھے گئے ہیں۔ ایسے الفاظ بھی ہوتے ہیں جو اپنی کرختگی یا قدامت کی وجہ سے بدصورت کہلاتے ہیں۔ ایسے الفاظ بھی ہیں جو اپنی اجنبیت یا بدنسلی کی وجہ سے بدصورت ہوتے ہیں۔ لیکن میں اس بات کو تسلیم نہیں کرتا کہ اپنی زبان کے مسلم الفاظ خوبصورت یا بدصورت بھی ہوسکتے ہیں۔ کسی لفظ کی موسیقی دراصل نقطۂ انقطاع میں مضمر ہوتی ہے۔ یہ موسیقی اولاً تو ان لفظوں کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے جو فوراً پہلے یا فوراً بعد استعمال ہوتے ہیں، اور ثانیاً غیر معین طور پر اسی کے باقی متن کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ اس تعلق سے بھی پیدا ہوتی ہے کہ اس متن میں اس کے فوری معنی کیا ہیں اور دوسرے متنوں سے اس کے مجموعی معنی کا کیا تعلق ہے اور پھر لفظوں کی ترتیب و نشست کا (وسیع یا محدود طور پر) کیا رشتہ اور تعلق ہے۔ ظاہر ہے کہ سارے الفاظ تو بھرپور اور پُرمعنی نہیں ہوتے۔ یہ شاعر کا کام ہے کہ وہ بھرپور لفظوں کو کم مایہ لفظوں سے مناسب موقع پر الگ کر دے۔ یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ کسی نظم کو صرف بھرپور لفظوں سے لاد پھاند دیا جائے کیونکہ یہ صرف چند لمحوں میں ہوتا ہے کہ کسی ایک لفظ سے کسی زبان اور تہذیب کی ساری تاریخ بیان کر دی جائے۔[2]

ایلیٹ نے کہا ہے کہ (1) لفظ کی موسیقی تو ان لفظوں کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے جو فوراً پہلے یا فوراً بعد استعمال ہوتے ہیں۔ اس نکتے پر شمس الرحمان فاروقی نے ایک اہم بحث کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ

1۔ "تنقید سے تحقیق تک" از عنوان چشتی۔ ص ۱۶۷

2۔ "شاعری کی موسیقی" ایلیٹ "ایلیٹ کے مضامین" ص ۱۰۱-۱۰۰

"شبلی کا خیال بنیادی طور پر صحیح ہے کہ لفظ ایک قسم کا سُر ہوتا ہے، لیکن اکیلا لفظ سُر کا سلسلہ پیدا نہیں کر سکتا۔ لفظ کے ذریعے سُر کا سلسلہ یعنی آہنگ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب اسے کچھ اور الفاظ یا آوازوں کے ساتھ مربوط کیا جائے۔ آپ ہزار بار لفظ "دل" کی گردان کرتے رہیے، کوئی سُر پیدا نہ ہوگا۔ سُر اس وقت پیدا ہوگا جب آپ "دل" کو چند اور آوازوں کے ساتھ اس طرح باندھیں کہ تمام آوازیں آپس میں ہم آہنگ ہو جائیں اور ان کا نمونہ بن جائے۔ موسیقار جب لفظ "دل" کو تان کے لئے استعمال کرتا ہے تو محض دِل نہیں کہتا بلکہ دل ل ل ل ل کا ایک طویل سلسلہ پیدا کرتا ہے جس میں دال زیر اور لام پیش کی مدہم آوازیں لام کی مجرّد آواز سے مربوط ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ صورت شعر میں نہیں استعمال ہو سکتی۔ شعر کی صورت یہ ہے کہ آپ نے کہا "دل ہی تو ہے" اب فوراً سُر پیدا ہو گیا۔ یعنی دل ل ل ل کی صوتی زنجیر پیدا کرنے کی ضرورت نہیں کیونکہ دوسری آوازوں نے جو دِل کی آواز سے کسی بھی طرح ہم آہنگ اور ہم مزاج تھیں ایک نمونہ پیدا کر دیا۔ اب ہم نے "دِل ہی تو ہے" کے بعد "نہ سنگ وخشت" کہا تو آوازوں کا ایک اور نمونہ سامنے آیا جو "دل ہی تو ہے" سے آزاد اور مختلف لیکن کسی نہ کسی طرح اس سے ہم مزاج بھی ہے۔ "دِل ہی تو ہے" اور "نہ سنگ وخشت" ایک دوسرے کی تکرار نہیں کرتے ہیں بلکہ ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔ تکرار اس تکمیل کے کئی طریقوں میں سے ایک طریقہ ہے اس لئے ہم اسے کثرت سے استعمال کرتے ہیں اگر محض تکرار ہی آہنگ کو مکمل کرنے کے لئے استعمال کی جائے تو آہنگ کی یکسانیت کا خطرہ ہے، اس لئے مختلف زحافات ملی جلی بحریں اور مختلف زحافات کو یکجا کرنے کے قواعد وضع کئے گئے[1] یہ تو تھا الفاظ کے تسلسل کے حوالے سے موسیقی کا بیان۔ اب آئیے معنی کی خصوصیت کے بارے میں کچھ جانکاری حاصل کریں۔ مجنوں گورکھپوری کا کہنا ہے کہ حُسن معنی کو ایک خاص قرینہ کے ساتھ صورت یا مواد کو ایک مناسب ہنجار کے ساتھ ہیئت عطا کرنے کا نام ہے۔ دوسرے الفاظ میں حسن صورت گری یا پیکر سازی ہے۔ موسیقی پہلا فن ہے جس نے آواز کو اپنا ذریعۂ اظہار بنایا۔ خالص موسیقی میں یہ آوازیں سُروں کی شکل میں ہوتی ہے۔ یعنی وہ ایسے الفاظ پر مشتمل ہوتی ہے جن کے ربط سے

1۔ عروض آہنگ اور بیان۔ از شمس الرحمان فاروقی ص 15-16
کتاب نگر، دین دیال روڈ لکھنئو 1977ء

کوئی خاص معنی پیدا نہیں ہوتے مگر جوں جوں ایسے الفاظ استعمال ہونے لگتے ہیں جن کے ربط سے کوئی مخصوص مفہوم پیدا ہو توں توں خالص موسیقی شاعری میں منتقل ہونے لگتی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ جہاں تک عظیم شاعری (نظم) اور اس کی مزید ارتقائی صورت نثر، جمیل وجلیل نثر کا تعلق ہے، دونوں کا بنیادی عنصر وہ صوتی آہنگ ہے جو معنی دار الفاظ کی ایقاعی ترتیب سے پیدا ہوتا ہے۔[1]

ہر حرف کی ایک مجرّد آواز ہوتی ہے جو پردۂ سماعت سے ٹکرا کر اپنا مخصوص صوتی تاثر چھوڑتی ہے۔ "لفظ" حروف کی آوازوں کا مجموعہ یا مرکب ہے اور بامعنی بھی۔ تراکیب اور مصرعوں کی صورت میں یہ "صوتی مرکب" اور زیادہ پیچیدہ ہو کر ابھرتا ہے اور ایک دوسرے میں پیوست آوازوں کی ایک زنجیر سی بنا دیتا ہے۔ آوازوں کی یہ زنجیر جو بامعنی بھی ہوتی ہے، اگر شعری تجربے کی بنیادی خصوصیت سے وابستہ ہو تو محض اپنی جھنکار کا تاثر ہی نہیں چھوڑتی بلکہ اپنی پنہاں اشاریت کا انکشاف بھی کرتی ہے اور موسیقی کے اس حُسن کو بھی جگاتی ہے جو سروں میں ماورائے سُر بھی ہوتا ہے۔ اگر شعری آہنگ کا بہاؤ شعری تجربے سے مخالف سمت میں ہو تو وہ نہ صرف ناگوار اثر چھوڑتا ہے بلکہ فن کو تباہ کر دیتا ہے۔[2]

شاعری میں آہنگ زبان کے زندہ الفاظ کے تعلق سے آتا ہے۔ یہ الفاظ بول چال کے ہونے چاہئیے کیونکہ بقولِ ایلیٹ شاعری کی موسیقی ایک ایسی موسیقی ہے جو اپنے زمانے کی تمام بول چال میں مضمر ہوتی ہے۔ اور اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ یہ موسیقی اس عام بول چال کی زبان مضمر ہوتی ہے جو اس جگہ بولی جاتی ہے جہاں شاعر خود رہتا ہے۔ ایلیٹ نے مزید وضاحت کی ہے کہ حقیقتاً ہم شاعر سے صرف اسی بات کی توقع نہیں رکھتے کہ وہ اپنی اور اپنے خاندان، دوست احباب اور ضلع کی زبان اور بول چال کے محاوروں کو جوں توں پیش کر دے جو کچھ اسے ان ذرائع سے ملتا ہے، اس کی حیثیت دراصل مواد کی ہوتی ہے جس سے وہ اپنی شاعری کے تار و پود بنتا ہے۔ سنگ تراش کی طرح اس کیلئے بھی ضروری ہے کہ وہ اپنے اس میڈیم کا وفادار رہے جس کا وہ اظہار کر رہا ہے اور اسے چاہئیے کہ وہ انہی آوازوں سے اپنا نغمۂ آہنگ تخلیق کرے جو اس نے سنی ہیں۔[3]

1:- "غالب — شخص اور شاعر" مجنوں گورکھپوری ص 69-68-
ایجوکیشنل بک ہاوس، علی گڑھ 1976ء

2: "معنویت کی تلاش" از عنوان چشتی، ص 10

3:- شاعری کی موسیقی — ایلیٹ کے مضامین۔ (جمیل جالبی) ص 126-125۔

اردو شاعری کے آہنگ کا صوتیاتی نقطۂ نظر سے مطالعہ کرنے کے لئے اردو زبان کے صوتی نظام کو مدنظر رکھنا ضروری ہوگا۔ اردو ایک ریختہ زبان ہے جس کی بنیاد میں ہند آریائی اصوات کا نظام ہے لیکن اس پر عربی فارسی کے لسانی اثرات اتنے شدید ہیں کہ ان کا نفوذ اصوات تک پہنچ گیا ہے۔ خالص عربی صوت "ق" اور فارسی صوت "ژ" کے علاوہ فارسی کی مشترک اصوات /ف/ ز/ خ/ اور /غ/ بھی اس کے صوتی نظام میں شامل ہوگئی ہیں، اس وجہ سے اردو کا صوتی نظام ہندوستان کی دوسری بڑی زبانوں کے صوتی نظام سے قدرے مختلف ہے۔[1]

کسی زبان کا نظام اصوات مصمتوں اور مصوتوں پر مشتمل ہے۔ اردو کے رسم الخط میں مصمتوں کی جملہ 49 شکلیں پائی جاتی ہیں۔ ان میں ہکار مصمتے بھی شامل ہیں تاہم صوتی نقطۂ نظر سے ان کی تعداد صرف 41 ہے۔ "اردو میں صوتی اعتبار سے /ت/ اور /ط/ میں کوئی فرق نہیں اگرچہ عربی میں ان کے مخارج الگ ہیں اور (2) /ث/ س/ ص/ اور /س/ اور (3) /ذ/ ز/ ض/ اور /ظ/ کی بھی یہی صورت ہے۔ مصوتہ /ع/ کا تلفظ /ا/ کی طرح کیا جاتا ہے۔ چوں کہ بعض علاقوں میں /خ/ اور /ق/ کا فرق ملحوظ رکھا جاتا ہے، اس لئے یہ دو علاحدہ مصمتے قرار دیئے جاسکتے ہیں"[2]

مصمتوں کی گروہ بندی دو طرح سے کی جاسکتی ہے:۔

(1) بہ اعتبار مخارج۔ (2) بہ اعتبار ادائیگی۔ مخارج کے اعتبار سے اردو مصمتوں کی دس اقسام ہیں:۔

(1) دولبی (Bilabial):۔ /پ/ پھ/ ب/ بھ/ م/ اور /مھ/۔ (ادائیگی میں دونوں ہونٹ ملتے ہیں)

(2) لبِ دندانی (Labio - Dental):۔ /ف/، /و/ اور /وھ/ (ادائیگی میں اوپر کے دانت نیچے کے ہونٹ استعمال ہوتے ہیں۔

(3) دندانی (Dental):۔ /ت/، /د/، /دھ/۔ [ادائیگی میں زبان کی نوک اوپر کے دانتوں سے ٹکراتی ہے۔

(4) لثوی (Alveolar):۔ /ن/ /نھ/، /ل/ /لھ/، /ر/، /س/، /ز/۔ [ادائیگی میں زبان کی نوک اوپر کے مسوڑھوں یا دانتوں کے پیچھے لگتی ہے۔

[1] ۔ "آواز اور آدمی" مغنی تبسم۔ ص 72

[2] ۔ ایضاً۔ ص

(5) کوزر (Retroflex) :- /ٹ/، /ٹھ/، /ڈ/، /ڈھ/، /ڑ/، /ڑھ/۔ ان آوازوں کو نکالنے میں زبان کی نوک تالو کی طرف مڑتی ہے۔ /ڑ/ اور /ڑھ/ کی ادائیگی میں زبان کی نوک تالو سے ٹکرا کر نیچے گر جاتی ہے۔

(6) حنکی (Palatal) :- /چ/، /چھ/، /ج/، /جھ/، /ش/، /ژ/، /ی/، ان کو نکالنے میں زبان کا اگلا حصہ تالو سے ملتا ہے۔

(7) غشائی (Velar) :- /ک/، /کھ/، /گ/، /گھ/ ادائیگی میں زبان کا پچھلا حصہ تالو کے پیچھے لگتا ہے۔

(8) لہاتی (Uvular) :- یہ صوت کوئے یا لہات کے پاس سے نکلتی ہے۔

(9) حنجری (Pharyngean) :- /خ/، /غ/۔ یہ آوازیں حنجرے سے نکلتی ہیں۔

(10) حلقی (Glottal) :- /ہ/، یہ حلق سے ادا ہوتی ہے۔

ادائیگی کے اعتبار سے اردو مصمتوں کی گروہ بندی بطور ذیل کی جاسکتی ہے :-

(1) بندشی (Plosive) :- /پ/، /پھ/، /ب/، /بھ/، /ت/، /تھ/، /د/، /دھ/، /ٹ/، /ٹھ/، /ڈ/، /ڈھ/، /ج/، /جھ/، /چ/، /چھ/، /ک/، /کھ/، /گ/، /گھ/، /ق/۔ [1]

ان مصمتوں کو ادا کرنے میں ہوا منہ سے اس انداز سے خارج ہوتی ہے کہ صوت تنتریوں (vocal cords) یا زبان یا لبوں کے عمل سے ہوا کسی ایک مقام پر روک لی جاتی ہے اور پھر فوراً رکاوٹ دور کی جاتی ہے۔ اور آواز ہلکے سے دھماکے کے ساتھ نکلتی ہے۔ ان آوازوں کے ادا کرنے میں ایک طرح کی رکاوٹ اور شکستِ نفس ہوتی ہے یا صوتی جھٹکا پیدا ہوتا ہے اور اس کا اثر شعر کے مجموعی صوتی آہنگ پر پڑتا ہے۔ بندشی مصوتوں کی صوتی کیفیت اور موسیقیت مخارج کی تبدیلی کے ساتھ بدلتی گئی ہے۔ وہ آوازیں زیادہ سبک ہوتی ہیں جو منہ کے اگلے حصے سے نکلتی ہیں یا جن کی ادائیگی میں زبان کی نوک آزادانہ جنبش کرتی ہے۔ بندشی اصوات ٹھوس اور بجتی آوازیں ہیں اور اپنی خصوصیت کی بنا پر اردگرد کی اصوات کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ ان اصوات کی بندشی کیفیت سے شاعروں نے ایمائی اور محاکاتی تاثرات پیدا کرنے میں مدد لی ہے۔ [2]

1۔ "آواز اور آدمی" - مغنی تبسم - ص 73

2۔ ایضاً - ص 74-73

(2) انفی مصتمے :- /م/، /مھ/، /ن/ اور /نھ/ ۔ ان کے ادا کرنے میں ہوا کا کچھ حصہ ناک سے بھی خارج کیا جاتا ہے ۔ یہ غنائی آوازیں نغمگی اور کبھی غم و اندوہ کی کیفیات صوت پیدا کرنے میں ممد ہوتی ہیں ۔

(3) تھپک دار (کوز) مصتمے (Flapped) :- /ڑ/، /ڑھ/ ان کی ادائیگی کا طریقہ بیان کیا جا چکا ہے ۔ یہ آوازیں زور، جوش، سختی، متشدد اور بعض دوسری کیفیات کے اظہار میں معاون ہوتی ہیں ۔[1] ان اصوات کی رمزیت قابلِ ذکر ہے ان سے رزم نگاری اور ڈرامائی کیفیات پیدا کرنے میں بھی مدد لی جا سکتی ہے ۔

(4) صفیری مصتمے :- (Fricative) /ف/، /و/، /س/، /ز/، /ش/، /ژ/، /خ/، /غ/، /ہ/ ۔
ان کی ادائیگی کے وقت ہوا رگڑ کے ساتھ باہر نکلتی ہے ۔ بندشی مصتموں کے برخلاف ان میں ایک صوتی تسلسل پایا جاتا ہے ۔ اس طرح یہ اصوات شعر کے آہنگ پر جداگانہ اثر ڈالتی ہیں اور شاعری میں مخصوص قسم کی کیفیات پیدا ہوتی ہیں ۔ مثلاً تسلسل (جذباتی یا صوتی) جذبات کی شدت اور ان کا صوتی نکاس وغیرہ ۔
مناظرِ قدرت کی بعض کیفیات بھی ان اصوات کے آئینے میں منعکس ہوتی ہیں (ملاحظہ ہو علامہ اقبال[2] کی نظم "ایک شام ۔ دریائے نیکر کے کنارے" میں س اور ش کی تکرار)
صفیری اور حلقی مصتمے /ہ/ کی نفسی کیفیت سے اکثر شاعروں نے حزن و یاس اور آہ کے اظہار میں مدد لی ہے ۔[1]

ادائیگی کے اعتبار سے مصتموں کو مسموع اور غیر مسموع میں بھی تقسیم کیا جا سکتا ہے ۔ یہ مصتمے صوت تنتریوں یا پردوں میں ارتعاش کی کیفیت سے بنتے ہیں ۔ مسموع مصتموں کی ادائیگی میں صوت تنتریوں یا پردوں میں ارتعاش زیادہ ہوتا ہے اور غیر مسموع میں بہت کم ۔ بیشتر زبانوں کے مصوتے مسموع ہوتے ہیں ۔ اس طرح ہر زبان میں مسموع آوازوں کی تعداد غیر مسموع کے مقابلے میں بہت زیادہ اور عام طور پر جملہ اصوات کا تقریباً 2/3 حصہ ہوتی ہیں ۔ اردو میں بھی یہی صورت پائی جاتی ہے ۔ اردو میں جملہ غیر مسموع اصوات سولہ ہیں اور صرف ان مصتموں پر مشتمل ہیں :-
/پ/، /پھ/، /ت/، /تھ/، /ٹ/، /ٹھ/، /چ/، /چھ/، /ک/، /کھ/، /ق/، /ف/، /س/، /ش/، /خ/، /ہ/ ۔ مسموع اور غیر مسموع اصوات کا رشتہ پہاڑ کی چوٹیوں اور وادیوں کا سا ہے ۔ اگر کسی

1 :- "آواز اور آدمی" از مغنی تبسم ۔ ص 17

اگر کسی زبان میں غیر مسموع (واد یاں) زیادہ ہوں تو بیشتر اوقات جملے کی سماعت میں دقتیں ہوں گی۔ لیکن شاعری میں اکثر اوقات جب شاعر کا ناپوسی یا خود کلامی یا دھیمی آواز اور تاسفی لہجہ کا اظہار چاہتا ہے تو غیر مسموع آوازوں کی تعداد لاشعوری طور پر بڑھا دیتا ہے۔[1]

اردو میں مسموع اور غیر مسموع دونوں قسم کی ہکار اصوات پائی جاتی ہیں۔ کوز آوازوں کی طرح یہ بھی عربی اور فارسی پڑھنے والے کیلئے مکمل اجنبیت رکھتی ہیں۔ لیکن ان کی تکرار بہ مقابلہ کوز آوازوں کے بہت زیادہ ہے اور بہتر طور پر اردو شاعری کے صوتی نظام سے ہم آہنگ ہو چکی ہیں چونکہ ان کا مجموعی تاثر ایک قسم کی کشیدگی تنفس یا نفس کی جانب ہوتا ہے اسلئے حزن و یاس اور آہ و زاری کے کیفیات کے ساتھ یہ مدغم کی جا سکتی ہیں۔ ان کا اور میلان بے ساختگی جذبات کی جانب بھی ہوتا ہے اور یہ "آہ" کے علاوہ "واہ" کی بھی ترجمانی کرتی ہے۔ ہکار مصوتوں میں /ڈھ/ کی صورت ار دو الفاظ کے آخر میں آئے تو تلفظ میں کوز مصمتے (ڑھ) کی آواز سے بدل جاتی ہے۔ اس طرح اردو زبان کے آخر میں ہکار مصمتہ /پھ/ کبھی نہیں آتا۔ یہ مشاہدہ بھی قابل توجہ ہے کہ اردو میں بہت کم الفاظ ایسے ہیں جو غیر مسموع بندشی مصمتے سے شروع اور غیر مسموع ہکار بندشی مصمتے پر ختم ہوتے ہیں۔

مصمتوں کی طرح مصوتے بھی اپنے مخارج اور ادائیگی کی طرز کے فرق کے ساتھ جداگانہ کیفیات کے حامل ہوتے ہیں۔ ان کی رمزی کیفیت، جذبات و احساسات کے اظہار و ابلاغ میں معاون ہوتی ہیں۔ مصوتوں کی ادائیگی کے وقت منھ کے کھلنے اور زبان کے نیچے رہنے یا اوپر اٹھنے کی حالتیں مختلف رہتی ہیں۔ اس اختلاف کے ساتھ مصوتوں کی کیفیت بدلتی جاتی ہے، زبان کے اگلے اور پچھلے حصوں کے اوپر اٹھنے اور منھ کے کھلنے کے مدارج کو ملحوظ رکھتے ہوئے اردو مصوتوں کی گروہ بندی ذیل کے طریقوں پر کی جا سکتی ہے :-

(۱) اگلے مصوتے۔ پست، اونچا (ـِ اَ) اونچا (ـِ ی ء اِ) متوسط (ـِ)

(۲) جڑواں (ـَ ے ء ai) ۲۔ درمیانی مصوتہ:۔ متوسط (ـَ ء ə)۔

(۳) پچھلے مصوتے :۔ پست اونچا گول (ـُ ء u)، اونچا گول (وُ = : u)، متوسط گول (ـو ء o)

[1] "آواز اور آدمی" مغنی تبسم ص 49

پست (آ = a:) جڑواں (ـَـ د = ə U)[1]

مخرج کے علاوہ صوتی نقطۂ نظر سے ان مصوتوں کا طول یا اختصار شعری آہنگ کے تار و پود میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے اردو کے دس مصوتوں کو حسبِ ذیل انداز میں ترتیب دیا جا سکتا ہے :-

چھوٹے مصوتے :- ـِـ (ن) ـَـ (ə) ـُـ (U)

اس سلسلے میں اردو عروضیوں کے یہ مشاہدات بھی قابلِ توجہ ہیں جن پر ہمارے اساتذہ نے عمل کیا ہے -

(۱) چھوٹے مصوتوں کا حذف جائز ہے -

(۲) لانبے مصوتوں والے الفاظ میں :-

(ا) ہندی الفاظ کی (الف) واؤ اور "یا" کا گرا دینا جائز ہے -

(ب) عربی فارسی الفاظ میں ان اصوات کا حذف جائز نہیں ہے، صرف ایسے مستثنیات میں جائز ہے جو اساتذہ فارسی کرتے آئے ہیں -

(ج) عربی فارسی الفاظ کے آخر میں ہائے مختفی ہو تو اس کا گرانا جائز ہے کیونکہ اردو میں یہ مصوتہ آ د (a) کے برابر ہے اور "الف" کے قاعدے کا اطلاق اس ہائے مختفی پر بھی کیا جائے گا -

(د) کسرہ کو کھینچ کر پڑھنا جائز ہے جس سے یائے تحتانی پیدا ہوتا ہے، اس ضمن میں ـِـ ے (ɛ) کی صوتی لمبائی کے بارے میں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ اس کی مختصر آواز کو ظاہر کرنے کے لئے حرکتِ زیر (ـِـ) سے کام لیا جاتا ہے، جیسے ایک بہ اک، جبکہ یہی حرکت چھوٹے مصوتے (ـِـ) کی نمائندہ ہے = مِل ےَ دل)

مصوتوں کے طول اور اختصار کے سلسلے میں یہ مشاہدہ اہمیت رکھتا ہے کہ مسموع مصوتوں کے بعد مصوتہ کسی قدر طویل ہو جاتا ہے اور غیر مسموع مصمتوں کے بعد نسبتاً مختصر ہو جاتا ہے، مثلاً با۔ پا۔ چا۔ گا۔ کا، کی ادائیگی میں / ب / / ج / اور / گ / کے ساتھ مصوتہ / آ / کی لمبائی بڑھ جاتی ہے -

[1] آواز اور آدمی مغنی تبسم ص 19

اردو کا عروض عربی الاصل ہے جسے فارسی والوں نے بنایا۔ فارسی عربی کے لسانی اثرات کے ساتھ اردو شاعری نے اس عروضی نظام کو بھی قبول کرلیا۔ عربی فارسی عروض کے بعض قاعدے اردو زبان کے لہجے میں موسیقیت کے مطابق نہیں تھے اس لئے ہمارے شاعروں کو ان میں مناسب ردّو بدل کی ضرورت محسوس ہوئی اور زحافات کا اضافہ کردیا گیا۔[1]

زبان کی صوتی رمزیت کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں ہے۔ دورِ جدید میں یہ علم ایک مکمل سائینس کے طور پر برتا جارہا ہے۔ زبان کی صوتی رمزیت کے سلسلے میں نقاد، شاعر اور بالخصوص ماہرین لسانیات متوجہ رہے ہیں۔

یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ مصوتوں کا سماعی تاثر انسانی جذبات کی مختلف کیفیات کو اظہار کرتا ہے اور مختلف مصوتوں کا یہ سماعی تاثر اپنی خصوصیت کی بناء پر باہم ایک دوسرے سے اختلاف کرتا ہے اور یہ اختلاف صوتی رمزیت میں بھی پایا جاتا ہے جس سے شاعر شعوری یا لاشعوری طور پر مستفید ہوتے ہیں۔

"Rene Etiamble" کے خیال میں سماعی تجربات سے یہ ثابت کیا جاسکتا ہے کہ مصوتے /e/ (اے) اور /i/ (ــِ ی) بنیادی طور پر لطیف تیز، واضح اور روشن مفروضات سے مطابقت رکھتے ہیں۔ اس بیان کو کلیہ کے طور پر قبول کرنا مشکل ہے۔ اتنا ضرور ہے کہ پچھلے گول مصوتوں کے مقابلے میں یہ مصوتے خوشی اور مسرت کے اظہار میں منہ سے نکلنے والی آوازوں کا تاثر اپنے اندر رکھتے ہیں، اِن مصوتوں کے ادا کرتے وقت عضویاتی حالت ہنسی یا ہلکے قہقہے کے وقت کی عضویاتی حالت کے مشابہ ہوتی ہے۔ پچھلے گول مصوتوں بالخصوص ان کی انفیائی ہوئی آوازوں کے ادا کرنے میں عضویاتی حالت مختلف ہوتی ہے اور کسی حد تک رونے اور منہ بسورنے کی عضویاتی حالت سے مماثلت رکھتی ہے۔"[2]

"صوتی رمزیت کا انحصار ایک طرف کسی زبان کے بولنے والوں کی تہذیبی روایات، ان کے احول، معاشرت، مزاج اور عادات و اطوار پر ہوتا ہے جن کی متابعت میں الفاظ کے اندر یہ صلاحیت پیدا ہوجاتی

1۔ "آواز اور آدمی" ص 21۔

2۔ ۔ ایضاً۔ ص 23۔

ہے کہ وہ اپنی اصوات سے خاص کیفیات کی بازآفرینی کریں۔ دوسری طرف ان کیفیات سے اثر قبول کرنے کا دارو مدار شاعر اور قاری کی شخصیتوں پر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صوتی رموز عالم گیر زبان نہیں بن سکتے۔ مثال کے طور پر اردو کی کوز آوازوں کا آہنگ فارسی یا عربی (جن کی اصوات سے پیوند کاری کی گئی ہے) سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ کئی صدیوں کے تجربات کے بعد ہم کہہ سکتے ہیں کہ اب کہیں جا کر یہ اصوات اردو شاعری میں رچ بس گئی ہیں اور ان کی موجودگی اردو بولنے والوں کی نفسیات کو کسی طرح دھکا نہیں پہنچاتی۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ان کی تکرار اردو شاعری میں اب بھی بہت کم ہے۔ فطرتی ہوتے ہوئے بھی اردو شاعر ان سے اجتناب کرتا ہے اور یہیں سے انتخابِ فرہنگ شعر کی بحث آجاتی ہے۔[1]

ایک زبان کی موسیقیاتی ہیئت اس کی غنائی صلاحیت کے مطابق ہوتی ہے۔ شعر کی اصوات میں مفہوم اور لفظ کا بنیادی رشتہ ہی خاص آہنگ کی ہیئت بناتا ہے جس میں شاعر کے جذباتی آہنگ کا صوتی عکس ہوتا ہے۔ کہتے ہیں کہ بہترین استعمال کا نام شاعری۔ یہاں بہترین کا اطلاق صوتی ہیئت اور مفہوم دونوں پر برابر کا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری میں صوتی اعتبار سے الفاظ کے انتخاب اور ان کی تنظیم پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ ہر زبان اپنے اندر بہترین صوتی ہیئت اور غنائیت کو پیدا کرنے کی صنعتوں کی حامل ہوتی ہے۔ انگریزی میں سہ حرفی صنعت (Alliteration) اور تجنیس صوتی (Assonance) ایسی ہی صنعتوں میں سے ہیں۔ سہ حرفی صنعت میں مختلف الفاظ ایک ہی صوت سے شروع ہوتے ہیں۔ تجنیس صوتی کی بنیاد ہم آوازی اور قافیہ بندی پر ہے۔ ان صنعتوں سے شعر میں اصوات کی تکرار ہوتی ہے اور شعر کی غنائیت میں اضافہ ہوتا ہے۔ خاص خاص اصوات کی تکرار سے کبھی صوتی رمزیت اور ایمائیت پیدا ہو جاتی ہے۔

"انگریزی میں Keats اور Tennyson نے اپنے شعری آہنگ میں تکرارِ اصوات سے خاص کام لیا ہے۔ اردو میں بہت سی لفظی اور معنوی صنعتوں کا تعلق اصوات کی تکرار اور تنظیم سے ہے، مثلاً علی الصدر تجنیس، عکس، قلب، تکریر بر ہے۔"[2]

1۔ آواز اور آدمی - ص 21

2۔ ایضاً - ص 24

"وزن شعر کا تعلق موسیقی اور ترنّم سے ہے۔ جب سے
شاعری موجود ہے کسی نہ کسی قسم کا وزن یا آہنگ بھی اس
میں مضمر ہے —— جس طرح استادی موسیقی کی لے بندی کے
لئے سُر اور تال کی بنا پر مختلف راگ بنائے گئے، اسی طرح
شاعری کے بولوں کو منضبط کرنے کیلئے عروض کا فن اختراع
کیا گیا۔ عروض وسیلہ ہے، شاعری مقصود ——"

—" پروفیسر گیان چند جین "—

(اُردو کا اپنا عروض) [1]

---

[1] اردو کا اپنا عروض پروفیسر گیان چند جین انجمن ترقی اُردو (ہند) نئی دہلی 1990
ثمر آفسیٹ پرنٹرز، نئی دہلی

اوزان و بحور

شعر کی تعریف میں منطق نفس شعر سے بحث کرتی ہے اور عروض صورت شعر ہے اسلئے منطقی تعریف کے ساتھ شعر میں عروضی لوازم کا ہونا از حد ضروری ہے۔ اسی لئے کامل شعر اُسی کو کہتے ہیں جس میں موزونیت کے ساتھ ساتھ اثر بھی موجود ہو۔

کلام کے موزون ہونے سے یہ مراد لیا گیا ہے کہ وہ ایسے حصّوں میں منقسم ہو جن کی ادائیگی میں ایک خوشنما اور اثر انگریز تسلسل اور ترنم پیدا ہو جائے اور جن میں باہم ایک کیف آگیں تناسب اور توازن ہو۔ علم عروض کی رو سے کلام موزون وہ ہے جس کے حرفوں کی حرکات اور سکنات ایسے نظام میں مرتب ہوں اور انکی تعداد اور مقدار اس طرح متناسب ہو کہ اُس نظام اور تناسب کے ادراک سے نفس کو ایک خاص قسم کی لذت میسّر ہو۔ انسانی فطرت کو اُس لذت کو محسوس کرنے کی صلاحیت ہے اور اُس فطری احساس پر غور کرنے اور اُس کا استقرا و تجزیہ کرنے سے وہ اوزان دریافت کئے گئے، جن کی مطابقت سے کلام میں موزونیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ان اوزان کے نام اور ان کے پیمانے علم عروض میں وضع کئے گئے ہیں۔ تاہم نئے اوزان کی دریافت کے امکانات ہمیشہ سے موجود ہیں۔

"(علم عروض) میں زبان کا مطالعہ اس نہج سے ہوتا ہے کہ زبان میں آوازیں کس نمونے پر جمع ہوتی ہیں، یعنی الفاظ کو ادا کرتے وقت جس قسم کی آوازیں نکلتی ہیں وہ لمبی یا چھوٹی ہیں۔ کتنی لمبی آوازیں یکجا ہو سکتی ہیں، کتنی چھوٹی آوازیں یکجا ہو سکتی ہیں اور لمبی اور چھوٹی آوازوں کا بیک وقت اجتماع کس حد تک اور کس نمونے پر ممکن ہے۔ اس مطالعے سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ ہماری زبان میں آوازوں کی ادائیگی کن اصولوں کی پابند ہے۔ علم عروض میں شاعری کا مطالعہ جس مخصوص طرز سے ہوتا ہے اسے صوتی تنظیم کا طرز کہہ سکتے ہیں۔ یعنی آوازوں کو کس طرح جمع کیا جائے، کس کس طرح کی آوازوں پر مشتمل نمونے یکجا ہو جائیں تو مناسب ہے۔

اس علم کی روشنی میں ہم یہ معلوم کرتے ہیں کہ کسی شعر کو آوازوں کی ادائیگی کے اعتبار سے کتنے حصوں میں تقسیم کیا جائے اور ان حصوں کو کس طرح نام دیا جائے یا پہچانا جائے۔[1]

لہٰذا مطالعۂ شعر عروض کے مطالعہ کے بغیر نامکمل ہے کیونکہ اشعار کی ترکیب الفاظ سے ہوتی ہے اور الفاظ مختلف النوع آوازوں کا مجموعہ ہوتے ہیں۔ اس لئے ان آوازوں کی نوعیت۔ ان کے میل، ان کے نمونوں، ان کی ہم آہنگی یا غیر آہنگی سے واقف ہونا ضروری ہے اس لئے علم عروض میں آوازوں کی اسی ترتیب کو مستقل علامتوں کے ذریعئے ظاہر کرنے کو الفاظ کا وزن کہا جاتا ہے۔ اسی ترتیب کو کسی نمونے یا ترکیب کے ذریعۂ اس کے نمونے یا وزن کو مستقل علامتوں یا نمونوں کے ذریعہ ظاہر کرنے کو تقطیع کرنا یا بحر بیان کرنا کہتے ہیں۔ علم عروض کے بارے میں شمس الرحمان فاروقی نے ایک اور اہم نکتے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "یہ بات جان لینا چاہئیے کہ علم عروض مطلق طور پر موزون یا ناموزون کا فرق نہیں دکھاتا، یعنی اس کے ذریعۂ مطلق طور پر یہ نہیں معلوم ہوسکتا ہے کہ کوئی عبارت نظم ہے یا نثر، لیکن عروض جاننے سے یہ فائدہ ہے کہ جس قسم کے آوازی نمونے اور تراکیب نظم میں عام طور پر استعمال ہوتے ہیں ان سے واقفیت بخوبی ہوجاتی ہے، اس طرح عام طور پر موزون کلام (نظم) یا ناموزون کلام (یعنی نثر یا غیر نظم) کا فرق معلوم ہوسکتا ہے"۔[2]

اس کے علاوہ عروض کی افادیت شعر میں جذبات کی بہترین ترسیل کے لئے موزونیت اور موسیقیت کا عنصر داخل کرنا بھی شامل ہے۔ چنانچہ مسعود حسن رضوی ادیب کا خیال ہے کہ "بعض لوگ کہتے ہیں کہ شعر کیلئے موزونیت ضروری نہیں ہے کیوں کہ شاعرانہ خیالات نثر میں بھی ادا ہوسکتے ہیں، یہ بات کچھ ایسی ہی معلوم ہوتی ہے جیسے کوئی کہے کہ سائینس کے مسائل نظم میں بھی بیان کئے جا سکتے ہیں، ان دونوں قولوں میں صداقت کا عنصر غالباً برابر ہی نکلے گا لیکن یہاں اس سے بحث نہیں کہ کیا ہوسکتا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ کیا ہوتا ہے اور کیا ہونا چاہئیے۔

جس طرح یہ ایک بدیہی بات ہے کہ علمی مسائل کی تفصیلی بحث کے لئے وزن کی قید سے

1۔ "عروض پر کچھ بنیادی بحث۔ (درس بلاغت)، شمس الرحمٰن فاروقی۔ ترقی اردو بیورو ۱۹۸۱ء، ص 56

2۔ ۔ ایضاً۔ ص 57

نظم کا دامن تنگ ہو جاتا ہے۔ اسی طرح یہ ایک واضح حقیقت ہے کہ شعر کا اثر نثر کی نامحدود وسعت میں کم ہو جاتا ہے، اس میں شبہ نہیں کہ وزن کی حد بندیاں شعر کے اثر کو قوی کر دیتی ہیں۔ انسان کی فطرت خود بتاتی ہے کہ شاعرانہ خیالات کا اظہار یا خیالات کا شاعرانہ اظہار اپنی تکمیل کیلئے نظم کا سہارا ڈھونڈتا ہے۔ شاعری جذبات کی ترجمانی ہے اور انسان کے گہرے جذبات فطرتاً موزونیت اور موسیقیت کے ساتھ ظاہر ہونا چاہیے ہیں" ——— "جب یہ مسلم ہے کہ موزونیت سے کلام میں جذبات کو متحرک کرنے کی قوت پیدا ہو جاتی ہے، تو شاعری جس کا مقصد ہی جذبات کا اظہار اور احساسات کا استعمال ہے اس کے لئے پیرایۂ نظم کا فطری ہونا کسی دلیل اور بحث کا محتاج نہیں معلوم ہوتا۔ موزونیت سے شعر کے حسن اور اثر میں جو اضافہ ہو جاتا ہے اس کا اندازہ کرنا ہو تو کسی اچھے شعر کی نثر کیجئے اور دیکھئیے کہ اس میں وہی اثر باقی رہا جو اصل شعر میں تھا اور کسی شعر کی نثر کرنے کے معنی یہی تو ہیں کہ موزونیت کی ضرورت سے لفظوں کی فطری یا اصولی ترتیب میں جو فرق کرنا پڑا تھا وہ دور کر دیا جائے"[1]

"غنائی شاعری سے یہ مراد نہیں کہ اس میں موسیقی کی فنی اور تکنیکی خصوصیات ہوتی ہیں۔ موسیقی کا اپنا تکنیکی نظام ہے اور شاعری کا اپنا۔ غنائی شاعری کو موسیقی کے دائرے میں محدود کرنے سے اس کی وسیع خصوصیات نظرانداز ہو جاتی ہیں۔ موسیقی کی بعض خصوصیات گیت یا غنائی شاعری کی سرشت میں داخل تو ہوتی ہی نہیں اس میں شاعر جذباتی قدروں کو نغموں کی لہروں میں تبدیل کر دیتا ہے اور جذبہ کو آواز، آواز کو دھن اور دھن کو موسیقی بنا دیتا ہے۔ شاعر الفاظ کو موسیقی کے سانچے میں نہیں ڈھالتا بلکہ جذبہ کو مترنم الفاظ میں تبدیل کر دیتا ہے۔ غنائی شاعری میں وہ خصوصیات ہوتی ہیں جو موسیقی کی ہیئتوں کی تشکیل کرتی ہیں پھر بھی غنائی شاعری محض موسیقی نہیں۔ اس میں تین طرح کے عناصر ہوتے ہیں: (ا) موسیقی کے عناصر (ب) چھند یا بحر و قوافی کے عناصر (ج) داخلی شاعری کے عناصر"[2]

1۔ "ہماری شاعری معیار و مسائل" مسعود حسن رضوی ادیب (جدید ترتیب) نظامی پریس لکھنؤ، ناشر: کتاب نگر دین دیال روڈ لکھنؤ۔ طبع نہم 69ء، ص 48

2۔ معنویت کی تلاش۔ عنوان چشتی۔ ص 150

غنائی شاعری میں شعور پر وجدان کو، عقل پر جذبے کو، خارجیت پر داخلیت کو فوقیت حاصل ہے۔ جہاں جذبہ الفاظ کا پابند نہیں ہوتا۔ بلکہ الفاظ جذبے کے تابع ہوتے ہیں اس لئے غنائی شاعری میں تجربے کی سچائی اور جذبے کی شدت کی خاص اہمیت ہے۔[1]

"شعری اسلوب کا معاملہ نثری اسلوب سے بالکل مختلف ہے اگرچہ یہ صحیح ہے کہ شعر اظہار جذبات کا وسیلہ ہے تو لازمی طور پر اس کا اسلوب نثر سے مختلف ہونا چاہئیے۔ یہ وہ اسلوب ہوگا جس میں بلیغ ابہام ہو، ایک لطیف نغمگی ہو اور ایک ایسی ماورائی کیفیت جو سننے والوں کے وجدان کو اپیل کر سکے۔ اگر شعر کیلئے یہ اسلوب اختیار نہ کیا جائے تو اندیشہ ہے کہ شاعر جس جذباتی تجربے کو دوسروں تک پہنچانا چاہتا ہے اس میں اس کو کامیابی نہ ہو۔ چنانچہ اسی ابہام کی ضرورت نے شاعروں کو اشاروں، کنایوں میں بات کرنے کا سلیقہ سکھایا۔ اس نغمگی کی خاطر قافیہ و بحور وجود میں آئے اور اسی ماورائی کیفیت کیلئے شاعر کو انوکھی تشبیہات اور خیالی استعارات کا سہارا لینا ضروری ہے ـــــ خیال کی تہہ میں جذبے اور جذبے کی تہہ میں خیال کی کار فرمائی ایک ایسی نفسیاتی حقیقت ہے جس سے انحراف ممکن نہیں۔ یہی سبب ہے کہ اکثر اوقات نثر میں شعر کی کیفیات پائی جاتی ہے اور شعر قافیہ و بحر سے قطع نظر نثر سے مشابہ معلوم ہوتا ہے۔[2]

وزن اور قافیہ ذہن اور حافظے کو ایک نقطے پر مرکوز کر دیتا ہے تاکہ جذبہ اپنے آپ کو ضبط کے سانچے میں ڈھالے اور شعر کی جو خارجی صورت ظہور میں آئے وہ اس کی فطرتِ ثانی معلوم ہو نہ کہ اس کے پاؤں کی زنجیر۔ شعر کی اس خارجی صورت میں ایسی قدریں مضمر ہوتی ہیں جو خود تخلیق کی محرک بن جاتی ہیں اور جب وہ فن کار کی روح سے وابستہ ہو جاتی ہیں تو اظہار میں ان سے مدد ملتی ہے۔[3]

یہ خیال بھی ظاہر کیا جاتا ہے کہ وزن اور بحر شعری ہیئت کا خارجی عنصر ہے۔ اس طرح تخلیق فن کی قدر مشکوک ہو جاتی ہے۔ شاعری تخلیقی فن ہے اور اس کے محرک مخصوص قسم کے تخلیقی عوامل

1۔ "معنویت کی تلاش" ص 150

2۔ 'نثر، نظم اور شعر' از ڈاکٹر منظر عباس نقوی' ص 14-15
ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' مطبع اسرار کریمی پریس الہ آباد۔

3۔ "اردو غزل" از یوسف حسین خان' ص 9 (طبع چہارم)
مطبوعہ معارف پریس اعظم گڑھ۔

ہی ہوتے ہیں۔ ایک Geniune شاعر کے یہاں خیال کے ساتھ الفاظ کا پیکر اور داخلی جذبے کی حرکت و حرارت کے ساتھ اوزان و بحور بھی تخلیقی سوتے سے ہی لہریں مارتے نظر آتے ہیں۔ ظاہری طور پر وزن و بحر ہیئت کا خارجی عنصر ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اوزان و بحر تخلیقی تجربے کی بنیادی خصوصیت کا اسی طرح مظہر ہے جس طرح الفاظ علامت اور پیکر یا زبان کی تمام مجازی شکلیں ہیں۔

پروفیسر عنوان چشتی نے اوزان و بحور کی معیار بندی ان کی مزاجی کیفیات اور اثرات کی بنا پر تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ اوزان و بحور کا آہنگ بھی اگرچہ خارجی اور مصنوعی آہنگ ہے مگر غنائی شاعری میں جس کی ارفع صورت کا نام غزل ہے اس کی خاص اہمیت ہے۔ بحور کا آہنگ خارجی سہی مگر غنائی یا داخلی شاعری میں یہ جذبے کے آہنگ کا ہی دوسرا رُخ ہوتا ہے یا کم از کم اس کی جڑیں جذبے کے آہنگ میں پیوست ہوتی ہیں۔ بحروں کے آہنگ کی معیار بندی میکانکی طریقے سے نہیں ہو سکتی، پھر بھی اوزان و بحور کو ان کی مزاجی کیفیات اور اثرات کی بنا پر تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:—

(1) ایسی بحریں جو مایوسی، اضمحلال، ناامیدی اور اداسی کی ذیریں لہر کو بخوبی نمایاں کرنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ ان میں عموماً طویل بحریں اور خصوصاً بحرِ متقارب شامل ہے۔

(2) ایسی بحریں جو درد و داغ، کیف و کرب اور شدید تاثرات و کیفیات کی عکاسی کے لئے موزوں ہیں۔ ان میں عام طور پر چھوٹی بحریں شامل ہیں۔

(3) ایسی بحریں جو سنجیدگی، تفکر، سرمستی اور شگفتگی کے اظہار کے لئے اہم ہیں ان میں متوسط بحریں شامل ہیں[1]۔

"(اصل میں) موسیقی اور شاعری اوّل پیدا ہوئی ہیں اور ان کے فنون کے قاعدے بعد میں مرتب ہوئے ہیں اور حالانکہ ترتیب و تدوین نے آنے والے ماہرین فن کے لئے کچھ سانچے ضرور فراہم کر دیئے لیکن یہ سانچے تخلیقی قوتوں کی حدِ آخر نہیں ہو سکتے اور ان پر حد بندیاں

1۔ "معنویت کی تلاش" عنوان چشتی۔ ص 12

اور پابندیاں عائد نہیں کی جاسکتیں۔ بقولِ شاعر ؎

فریاد کی کوئی لَے نہیں ہے
نالہ پابندِ نَے نہیں ہے

یہاں لَے سے مراد مُروجہ لَے ہے ورنہ فریاد جس طرح بھی کی جائے اگر دِل سے نکلتی ہے اور اس میں خلوص ہے، ایک اثر رکھتی ہے۔ اس کا اپنا ایک نیا انداز ہوتا ہے، وہی انداز اس کا سانچہ ہے، اس کی لَے ہے، اِس کی دُھن ہے۔ ہر گیت ایک فریاد کی چیخ کا مسرت کا قہقہہ ہوتا ہے، اس کی بنیاد مُروجہ اور جانے پہچانے سانچوں پر ہو یا نہ ہو مگر ترنّم اور لَے پر ضرور ہوتی ہے، یعنی بعض اوقات ان گیتوں میں مُروجہ اور مانوس عروضی قاعدوں کی کمی محسوس ہوتی ہے[1] اسی لئے مولوی عبدالحق کے مطابق شعر میں موسیقی اور ترنّم جس قدر ہو اسی قدر بحر عُمدہ ہوگی[2]

"عروض کو اپنے کلچر کے موافق رہنا چاہئیے۔ اپنی تاریخ سے اس کا رشتہ ٹوٹنا نہ چاہئیے۔ وزن دراصل شعر کی ساخت کا ایک اہم تعمیری مواد ہے، نقشہ، عمارت چاہئیے کیسا ہو، سازو سامان اگر دیسی ہوگا تو جیسے کا اور زیادہ کار آمد ثابت ہوگا۔ اردو میں رامائن اور گیتا کے اتنے تراجم ہوئے اور طبع زاد منظوم ایڈیشن شائع ہوئے لیکن ان میں چونکہ قصّے اور کردار اور مقامات کے ہندوستانی ہونے کے باوجود ہندوستان کی مٹی کی بُو باس نہ تھی اور ان کا ڈھانچہ بھی ہندوستانی مواد سے تعمیر نہیں ہوا تھا۔ انھیں وہ مقبولیت حاصل نہیں ہوئی جو بالمیک، تُلسی داس، کرتیوداس اور لچھمن کی رام کتھاؤں کو حاصل ہوئی"[3]

اردو کا عروض عربی اور فارسی سے مستعار اور ماخوذ ہے۔ اس میں اصولوں کا تعیُّن اور تقرّر بہت شدید ہے۔ یہی وجہ ہے کہ معمولی سے سقوط یا وزن کے ذرا سے انحراف سے نقص واقع ہو جاتا ہے۔

[1] :۔ "اردو گیت" (تاریخ، تحقیق اور تنقید کی روشنی میں) از پروفیسر ڈاکٹر بسم اللہ نیاز احمد
مکتبہ نیا دَور کراچی۔ نوید پرنٹنگ پریس ناظم آباد۔ ص 70-69

[2] "قواعد اردو" انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ص 51۔

[3] ۔ "معنویت کی تلاش" ص 64

جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ مصوتوں اور مصمتوں کی باہم ترتیب و تنظیم سے بحور و اوزان وجود میں آتے ہیں۔ ہر بحر کی اپنی ایک موسیقی ہوتی ہے جو جذبے کی موسیقی سے ہم آہنگ ہو کر شعر کی تاثیر کو دوبالا کر دیتی ہے۔ مخصوص جذبات کے اظہار کے لئے مناسب بحریں اختیار نہ کی جائیں تو گا کر بین کرنے یا منہ بسور کر ہنسنے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ بعض بحروں میں یہ خوبی ہوتی ہے کہ وہ متضاد قسم کے جذبات سے مطابقت پیدا کر لیتی ہیں۔ دیکھا جائے تو بڑے شاعر کی کامیاب اور مشہور غزلیں چند خاص بحروں ہی میں ملیں گی جو اس شاعر کے جذباتی مزاج سے موافق رکھتی ہیں۔ اس وجہ سے کبھی یہ بحریں یا اوزان ان شاعروں کے نام سے منسوب ہو جاتے ہیں۔[1]

عروض عرض سے بنا ہے، عرض عربی میں پیش کرنے کو کہتے ہیں، چونکہ شعر کو ان اصولوں کی کسوٹی پر وزن معلوم کرنے کیلئے رکھا جاتا ہے اس لئے اس کو عروض کہتے ہیں۔

عربی میں اس علم کا اولین موجد **خلیل احمد بصری** سمجھا جاتا ہے جو دوسری صدی ہجری میں پیدا ہوا اور فنِ موسیقی و نغمہ کے علاوہ یونانی زبان سے بھی واقف تھا۔ یونانی زبان میں خطابت اور کلام موزون کی بڑی اہمیت تھی، شعر کے وزن مقرر تھے اور باقاعدہ بحریں بھی پائی جاتی تھیں۔ خلیل نے اپنے علم سے فائدہ اٹھایا اور یونانی عروض کی مدد سے عربی عروض کی بنیاد ڈالی۔ عربی کی پندرہ بحریں اس کی طرف منسوب کی جاتی ہیں۔[2]

خلیل احمد بصری کے بعد **ابوالحسن اخفش** نے اس فن میں مزید وسعت پیدا کی اور بعض نئی بحریں بھی ایجاد کیں جو بہت مقبول ہوئیں۔ فارسی نے جہاں عربی زبان و ادب سے بہت سی خصوصیات مستعار لیں وہاں اوزانِ شعر کے معاملے میں بھی عربی زبان سے استفادہ کیا، لیکن چونکہ فارسی زبان اپنی ایک انفرادی حیثیت بھی رکھتی ہے اس لئے ضرورت تھی کہ خود اس زبان اور اس کی نغمگی کو سامنے رکھ کر بھی کچھ بحریں ایجاد کی جائیں۔ چنانچہ یہ کام **مولانا یوسف نیشاپوری** کے ہاتھوں انجام پایا۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ عربی

[1] آواز اور آدمی ص 24

[2] "لکھنؤ کی لسانی خدمات" ص 152، از ڈاکٹر حامد اللہ ندوی، اگست 1975ء پرنٹر اجمال پریس بمبئی۔

اوزان کو فارسی میں ترویج دی بلکہ خود فارسی کے مزاج اور افتاد کو سامنے رکھ کر بھی بعض نئی بحریں ایجاد کیں جو فارسی کے لئے بہت موزون تھیں۔

اردو عروض کے بارے میں ڈاکٹر حامد اللہ ندوی نے یہ بات کہی ہے کہ اردو ایک ہندوستانی زبان ہے۔ اس کا خمیر یہیں تیار ہوا ہے۔ اس کے بیشتر قواعد ہندی سے ہی ماخوذ ہیں۔ مگر اوزان کے معاملے میں وہ کسی نہ کسی وجہ سے ہندی چھند شاستر کو اپنا نہ سکی۔ اردو شعراء نے عام طور پر عربی فارسی اوزان میں شعر کہے ہیں۔ اس طرح کہنا چاہئیے کہ اردو کے عروض دراصل عربی فارسی کے عروض ہیں اور ان تینوں زبانوں کے عروض میں سوائے اس کے کوئی خاص فرق نہیں ہے کہ بعض بحریں کسی ایک زبان سے مخصوص ہیں تو اکثر ان تینوں میں عام ہیں۔[1]

اگرچہ یہ حقیقت ہے کہ اردو نے اپنے آہنگ کی بنیاد عربی فارسی عروض پر رکھی مگر ان بحروں کو مسترد کر دیا جو زبان کے مزاج اور قومی موسیقی کے مطابق نہیں تھیں۔

پروفیسر عنوان چشتی نے اس معاملے میں قابلِ ذکر تحقیق کے بعد یہ نتیجہ برآمد کیا ہے کہ "شعری آہنگ کے مسئلہ پر ایک اور رُخ سے غور کر لینا چاہئیے اور وہ آہنگ کا تاریخی و تدریجی مطالعہ ہے۔ اردو شاعری نے فارسی اور عربی سے بحر و وزن کا نظام مستعار لیا' لیکن اردو میں وہ تمام بحریں مقبول نہ ہو سکیں جو عربی و فارسی میں مقبول رہی ہیں۔ اردو شاعری نے جن بحروں کو اپنی زبان اور قومی موسیقی کے مطابق پایا انہیں قبول کر لیا اور جن میں تکلف اور عدم مطابقت پائی انھیں رسماً اور تکلفاً برتا یا مسترد کر دیا"[2]

اور یہ جو بات حامد اللہ ندوی نے کہی ہے کہ اردو اوزان کے معاملے میں کسی نہ کسی وجہ سے ہندی چھند شاستروں کو اپنا نہ سکی' قطعی کم علمیت پر مبنی ہے' اگرچہ اردو میں ورنک چھندوں کا چلن نہیں ملتا تاہم بعض ماترا کی چھندوں کو ضرور برتا گیا' جن میں "دوہا" "چوپائی" "سرسی" اور گیتکا خاص چھند ہے۔ تفصیل آگے آئیگی۔

1:۔ "لکھنؤ کی لسانی خدمات"۔ ص 153
2۔ "تنقید سے تحقیق تک" عنوان چشتی۔ ص 73

اس نظام عروض کے متعلق مزید وضاحت یوں کی جاتی ہے کہ "ہماری زبان میں آوازیں جتنی طرح کی جمع ہو سکتی ہیں ان کو بھی حرفیوں نے دریافت کیا ہے۔ اس کی تفصیل حسب ذیل ہے :۔

(۱) "حرف" یعنی کوئی ایک حرف مثلاً الف یا ب۔ اس کی دو شکلیں ہوں گی۔ ساکن اور متحرک

(۲) حرفیوں نے یہ قاعدہ بھی دریافت کر لیا ہے کہ اگر کسی ساکن حرف کے بعد کوئی متحرک حرف آجائے تو وہ ساکن حرف بھی متحرک ہو جاتا ہے۔ اسی لئے ایسے حرف جو کسی لفظ کے آخر میں اکیلے بچ رہتے ہیں ان کو موقوف کہا جاتا ہے۔ اگر ان کے بعد کوئی متحرک حرف آجائے تو وہ متحرک گن لئے جائیں گے اور اگر کچھ نہ ہوگا تو وہ پڑھ تو لئے جائیں گے لیکن شعر کا وزن بیان کرنے کے لئے ان کو حساب میں لینا ضروری نہ ہوگا۔ جس طرح وہ آوازیں جو ایک ہی حرف رکھتی ہیں یا ایک حرف کے ذریعے بیان کی جاتی ہیں "حرف" کہلاتی ہیں اسی طرح دو حرفوں والے ٹکڑے کو "سبب" کہتے ہیں اگر کسی دو حرفی ٹکڑے میں "حرف" متحرک ہوں تو وہ "سبب ثقیل" اور اگر صرف پہلا حرف متحرک ہو تو وہ "سبب خفیف" کہلائے گا۔ اسی طرح تین حرفوں والے ٹکڑے کو "وتد" یا "وَتَد" کہتے ہیں، وہ تین حرفی ٹکڑا جس کا پہلا حرف متحرک ہو "وتد مجموع" کہلاتا ہے۔ وہ تین حرفی ٹکڑا جس کا بیچ کا حرف ساکن ہو اسے "وتد مفروق" کہتے ہیں[1]

"افاعیل مستقل علامتیں ہیں اور ان کے ذریعے ہم اپنی زبان میں ادا ہونے والی آوازوں کے تمام نمونوں کو ظاہر کر سکتے ہیں۔ یہ افاعیل جب اپنی اصل شکل میں آئیں تو "سالم" کہلاتے ہیں اور جب ان کی شکل میں کوئی تبدیلی کر دی جائے (بشرطیکہ وہ تبدیلی قاعدے کے مطابق ہو) تو انھیں "مزاحف" کہا جاتا ہے۔ سالم افاعیل (۲) طرح کے ہیں۔

(۱) سباعی :۔ یعنی وہ افاعیل جن میں سات حرف ہیں۔ یہ ہیں مفاعیلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفعولات، متفاعلن، مفاعلتن، فاعلن

(۲) خماسی :۔ یعنی وہ افاعیل جو پانچ حرفوں سے بنتے ہیں۔ یہ ہیں فعولن اور فاعلن۔

(۱) "درس بلاغت"۔ شمس الرحمان فاروقی ص ۹۱-۹۵

بعض حالات میں مستفعلن اور فاعلاتن کو توڑ کر لکھتے ہیں' اس کی شکل میں انھیں "منفعل" یا "مفروق" کہا جاتا ہے۔ اگر بغیر توڑے ہوئے لکھے جائیں تو انھیں "مجمل" یا "مفروق" کہا جاتا ہے۔ ان ہی آٹھ افاعیل کے الٹ پھیر سے مختلف نمونے بنائے گئے ہیں جنھیں "بحر" کہتے ہیں۔ اردو میں جو بحریں مستعمل ہیں ان کی تعداد انیس[19] ہے۔ ان میں سے بعض بحریں ایسی ہیں جن کے سب افاعیل سالم ہیں' بعض ایسی ہیں جن کے سبب افاعیل سالم نہیں ہیں اور بعض بحریں ایسی بھی ہیں جو اپنی سالم شکلوں میں بالکل استعمال نہیں ہوتیں۔[1]

اردو کے نظام عروض کے بارے میں فاروقی صاحب نے مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "بعض زبانوں کی آواز کی ادائیگی ماہیت (Quality) پر منحصر ہوتی ہے اور بعض زبانوں کی آواز کی کمیت Quantity پر۔ اسی لئے زبانوں کا عروضی نظام یا تو ہیتی یا اقداری یعنی (Qualitative) ہوتا ہے یا کمیتی یعنی مقداری یعنی (Quantitative) ہوتا ہے۔

ہماری زبان کا نظام مقداری یعنی Quantitative ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہماری زبان کے تمام الفاظ ایسے ہیں کہ ان کی آوازوں کو جب ادا کیا جاتا ہے تو بعض آوازیں لمبی اور بعض چھوٹی معلوم ہوتی ہیں' اس لئے ہمارا عروض بھی آوازوں کی تقسیم' چھوٹی اور بڑی کی بنیاد پر کرتا ہے اور جتنے بھی ممکن نمونے یا تراکیب ہماری زبان میں مل سکتے ہیں' ان کا اظہار چھوٹی اور بڑی آوازوں کی ترتیب کے ذریعہ عمل میں آتا ہے۔[2]

بحر و وزن کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ "بعض بحور اور اوزان مخصوص جذبات و کیفیات سے زیادہ موانست رکھنے کی بنا پر چند خاص خاص مضامین اور خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنا لئے جاتے ہیں' تو آگے چل کر یہ صورتِ حال پیدا ہو جاتی ہے کہ ان اوزان میں شعر کہتے ہوئے از خود ویسے ہی خیالات وارد ہونے لگتے ہیں' اس خیال کی تصدیق علامہ اقبال کی غزل "کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں" سے ہوتی ہے ــــ شاعر کے اسلوب اور لہجہ پر کور

1۔ "درس بلاغت" فاروقی ص ۹۱

2۔ - ایضاً - ص ۵۹ ۔

اور اوزان کا ایک بالواسطہ اثر یوں پڑتا ہے کہ وہ کبھی شاعر کے انتخاب الفاظ کی آزادی میں مانع ہو جاتے ہیں۔ بحر شعر میں لفظ کا تعین کرتی ہے لیکن بعض اوقات جملے کی ساخت یا کبھی محاورہ یا مرکب کا جزو ہونے کی بنا پر فصاحتِ کلام کا اقتضا یہ ہوتا ہے کہ شعر میں لفظ کی نشست کسی اور مقام پر ہو اور تعقید تنافر یا دوسرے عیوب سے بچنے کے لئے شاعر اس لفظ کو ترک کر کے کسی اور لفظ کا انتخاب کرتا ہے اور چوں کہ اکثر صورتوں میں متبدلہ لفظ کی صوتی مقدار مختلف ہوتی ہے اس لئے وزن کی کمی یا بیشی کو دور کرنے کے لئے دوسرے الفاظ بھی بدل دیئے جاتے ہیں۔ ایسی تبدیلیاں شعر کے صوتی آہنگ پر لازماً اثر انداز ہوتی ہے۔[1]

مغنی تبسم نے صوتی نقطۂ نظر سے فارسی اور اردو بحور کی موسیقی کو درجہ ذیل اجزاء پر مشتمل بتایا ہے:۔

(1) لانبے مصوتوں کی زیادہ گنجائش۔

(2) چھوٹے مصوتوں کی ناگزیر کم سے کم تعداد۔

(3) چھوٹے اور لانبے مصوتوں کی ترتیب۔

(4) مصوتوں اور مصمتوں کا تناسب۔[2]

مزید تفصیل بیان کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ "شاعری کسی بحر میں شعر کہتے ہوئے لانبے مصوتوں کی جگہ چھوٹے مصوتے لا سکتا ہے، ایسی صورت میں جتنے لانبے مصوتے کم ہوں گے مصوتوں کی تعداد اتنی ہی بڑھ جائے گی، لیکن مصوتوں اور مصمتوں کی مجموعی تعداد بحر کی فراہم کردہ گنجائش سے آگے بڑھ سکے گی۔ صوتی مقدار ہر صورت میں یکساں رہے گی۔ اس اصول کو ریاضی کی زبان میں یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ بحر کی صوتی مقدار = (لانبے مصوتے + جڑواں مصوتے) + چھوٹے مصوتے + مصمتے "ا" بطور حرف صحیح۔

ہر بحر کا ایک معیاری صوتی آہنگ ہوتا ہے جو ارکان کی تکرار سے تشکیل پاتا ہے لیکن بہت کم اشعار میں یہ معیاری صوتی آہنگ برقرار رہ سکتا ہے۔ شاعر کے انتخاب الفاظ کی وجہ سے

[1] "آواز اور آدمی" ص 25۔

[2] ۔۔ ایضاً۔ ص 26 - 25

مصوتوں اور مصمتوں کا تناسب بدل جاتا ہے کسی شعر کے الفاظ کی نوعیت کا دار و مدار کسی حد تک ردیف اور قافیہ پر بھی ہوتا ہے جو شاعر کے ذہن میں خیال کے مختلف تلازمے ابھارتے ہیں۔ غزل میں ردیف اور روی تکرار مقررہ صوتی وقفوں کے ساتھ واقع ہوتی ہے اور وہ ایک طرف بحر کے صوتی آہنگ میں اپنی "لَے" بڑھا دیتے ہیں تو دوسری طرف مصمتوں اور مصوتوں کی فراہم کردہ گنجائش کو محدود کردیتے ہیں۔ بحر اور ردیف و قوافی کا مجموعی صوتی انضباط شاعر کے لہجے اور انتخابِ الفاظ پر کس طرح اثر ڈالتا ہے اس کا اندازہ مختلف شاعروں کے چند ہم زمین اشعار کے تقابلی مُطالعے سے ہوسکتا ہے۔[1]

مغنی تبسّم نے ایک تجزیے کے بعد اس بات کی وضاحت کی ہے کہ شاعر کا لہجہ اور ردیف و قوافی کے فراہم کردہ صوتی آہنگ کے نظام کے تابع ہوتا ہے۔ شاعر کو اس قدر آزادی رہتی ہے کہ اگر وہ چاہیے تو لانبے مصوتے کی جگہ ایک چھوٹا مصوتہ اور ایک مصمتہ یا دو چھوٹے مصوتے استعمال کرے۔ اس طرح بحر کے صوتی نظام میں شاعر کو اپنا لہجہ شامل کرنے کی گنجائش نکل آتی ہے اور شعر میں ایک نیا آہنگ ابھرتا ہے جو بحر کا آہنگ نہیں ہوتا۔

شعر میں لانبے مصوتوں کی زیادتی ہی روانی پیدا کرنے کی ضامن نہیں ہوتی بلکہ الفاظ کا صوتی اعتبار سے انتخاب اور مناسب مقام پر ان کا استعمال بھی اہمیت رکھتا ہے۔ اگر اس کا لحاظ رکھا جائے تو لانبے مصوتوں کی جگہ چھوٹے اور چھوٹے مصوتوں کی جگہ لانبے مصوتے لائے جائیں یا ساکن مصوتوں کو متحرک اور متحرک کو اس طرح ساکن کردیں کہ شعر کا مفہوم لفظ کی ادائیگی میں جس لہجہ کا طالب ہو وہ لہجہ قائم نہ رہ سکے تو مذاقِ سلیم اسے گوارا نہ کریگا اور شعر کی حقیقی موسیقیت بھی مجروح ہوگی۔ لانبے مصوتے مقام پر چھوٹا مصوتہ یا چھوٹے مصوتے کی جگہ ساکن مصمتہ آئے اور اس کے ماقبل یا مابعد لانبا مصوتہ یا صفیری مصمتہ ہو تو زیادہ مضائقہ نہیں کیونکہ قرآت میں ماقبل کے مصوتے کو کس قدر زیادہ کھینچ کر پڑھنے سے چھوٹے مصوتے تو زیادہ کھینچ کر پڑھنے کی ضرورت نہ ہوگی یا ساکن مصمتہ ساکن ہی رہے گا۔

شعر میں لَے، نغمگی، روانی اور خاص سماعی کیفیات پیدا کرتے میں مصوتے اہم حصہ لیتے ہیں۔

[1] آواز اور آدمی۔ ص 26

شعر کی روانی و غنائیت کا انحصار بڑی حد تک مصمتوں کے مقابلے میں مصوتوں (بالخصوص لانبے مصوتوں) کی کثرت پر ہوتا ہے۔ اردو میں جو بحریں رائج ہیں ان میں بہت سی بحروں میں اس کی گنجائش ہے کہ مصوتے مصمتوں سے زیادہ لائے جائیں اور طویل مصوتوں کا تناسب بھی چھوٹے مصوتوں کے مقابلے میں زیادہ ہو اور چند اوزان ایسے بھی ہیں جن میں مصمتوں اور چھوٹے مصوتوں کے مقابلے میں لانبے مصوتوں کے اندراج کی گنجائش کم ہوتی ہے۔ بحروں میں لانبے مصوتوں کی گنجائش ارکان کی نوعیت اور تعداد کے ساتھ کم یا زیادہ ہوتی گئی ہے مثلاً بحر رمل کے آٹھ رکنی سالم (فاعلاتن، فاعلاتن فاعلاتن دوبار) میں چوبیس لانبے مصوتے لائے جا سکتے ہیں، اب وزن متدارک مخبون مضاعف فعلن، فعلن، فعلن دوبار) کو لیجئے۔ اس وزن میں صرف آٹھ لانبے مصوتے لائے جا سکتے ہیں جبکہ چھوٹے مصوتوں کی تعداد کم سے کم سولہ ہوگی۔ اس وزن میں شعر کہا جائے تو اس کا آہنگ بہت ہی مرتعش ہوگا۔ اس میں شک نہیں کہ بعض جذبات و کیفیات کے اظہار کے لئے یہ آہنگ مفید اور موزون ثابت ہو سکتا ہے اور شعر کا سماعی تاثر بھی خوشگوار ہو سکتا ہے لیکن یہ وزن ہر طرح کے جذبات اور لہجوں کو سہا نہیں سکتا۔[1]

1۔ "آواز اور آدمی" مغنی تبسم ص ۱۵ ۔ ۲۹

ردیف وقافیہ | بحر و وزن پر بحث کرتے ہوئے اکثر ردیف قافیہ کا ذکر آیا ہے۔

"ردیف اور قافیہ" کی موسیقیت کو سمجھنے سے پہلے اس بات کا تعین کرنا ضروری ہے کہ "ردیف اور قافیہ" کا نظم (شاعری) کی کل ہئیت میں کیا مقام ہے۔ لفظوں کے جس مجموعے میں موزونیت کی صفت موجود ہو اُسے **مصرع** کہتے ہیں اور مصرعوں کا وہ مجموعہ جس میں فکر اور معنی کا تسلسل اور ربط ہو اُسے نظم کہتے ہیں۔ لہٰذا مصرعوں کی انفرادی موزونیت الگ ہے اور نظم کی مجموعی موزونیت اور چیز ہے۔ مصرعے کی موزونیت کسی عروضی وزن کے مطابق ہونے پر منحصر ہے۔ نظم کی موزونیت کا انحصار مصرعوں کے باہمی تناسب اور توازن پر ہے۔ اس لئے کلام کی ایک ہیت متعین کرنے کے لئے مصرعوں کو خاص ترتیب پر رکھنا ضروری ہے۔ اس ہیت کے موجود ہونے یا اس کی تکرار نظم کی موزونیت کے احساس کے لئے ضروری ہے۔ یعنی یہ بات اہم ہے کہ یہ ہیت یا تو پہلے سے ہی ذہن میں متصور ہو یا اس کی تکرار سے ذہن میں اس کا تصور پیدا ہو۔ دونوں صورتوں میں نظم کی ہیت کا ذہنی تصور اور نظم کی واقعی ہیت ان دو چیزوں کی مطابقت سے نظم کی موزونیت کا احساس ہوتا ہے اور اس احساس سے کلام میں دلکشی پیدا ہوتی ہے جو موزونیت کے ساتھ فطرتاً وابستہ ہے۔ نظم (شاعری) کی ہیت کا تعین کرنے اور اس کو دائرہ احساس میں لانے کے لئے قافیہ بہت ممد ہوتا ہے اور ردیف اس ہیت کو اور واضح کر دیتی ہے۔

مسعود حسین رضوی ادیب نے قافیے پر بحث کرتے ہوئے چند اہم نکات کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ان کی بحث کا ماحصل ذیل میں مختصراً درج کیا جاتا ہے:-

بعض لوگ انگریزی میں غیر مقفیٰ نظمیں دیکھ کر اور بعض غیر ملکی نقادوں کی رائیں پڑھ کر یہ خیال کرنے لگے ہیں کہ قافیہ اور ردیف شاعرانہ تخیّل کے پاؤں کی زنجیریں ہیں۔ اِن پابندیوں سے شاعری محض قافیہ پیمائی ہو کر رہ جاتی ہے [غزل میں بالخصوص یہ عیب نکالا جاتا ہے]۔ لیکن قافیے اور ردیف کی پابندی غزل کیلئے مخصوص نہیں۔ مسلسل نظمیں بھی بیشتر اسی قید میں مقیّد نظر آتی ہیں۔ اگر نظموں میں شاعر اس قید کے ساتھ اپنے خیالات اور جذبات کے اظہار میں آزاد رہ سکتا ہے تو غزل میں مجبوری کیوں لاحق ہو جاتی ہے۔ اگر غزل میں قافیہ شاعر کی فکر کو کسی خاص خیال کی طرف جبراً موڑ دیتا ہے تو نظم میں بھی وہ یہی عمل کیوں نہیں لاتا؟ جب طولانی نظموں میں مسلسل خیالات کا اظہار قافیے اور ردیف کی پابندی کے ساتھ کیا جاسکتا ہے تو غزل کے ایک ایک شعر میں متفرق خیالات کا اظہار اور بھی آسان ہے۔[1]

غزل میں شاعر کے ذہن کا قافیے سے مضمون کی طرف جانے میں کیا قباحت ہے۔ ایک ایک لفظ انسان کے ذہن کو بے شمار خیالوں کی طرف منتقل کر سکتا ہے۔ شاعر کے ذہن میں مشاہدے اور تفکر کے باعث انتقال کی قوت اور بھی زیادہ ہوتی ہے۔ قافیہ جن خیالات کی طرف شاعر کے ذہن کو منتقل کر دے ان میں سے جس خیال کو وہ نظم کر دے وہ اسی کا خیال ہوگا۔ اس صورت میں یہ قول کیوں کر صحیح ٹھہرے گا کہ غزل میں قافیے کی پابندی شاعر کو اپنے خیالات نظم نہیں کرنے دیتی۔[2]

اگر خیال قافیے کا تابع ہوتا اور شاعر کو مضمون کے انتخاب میں کچھ دخل نہ ہوتا تو ہم زمین اشعار ہم مضمون بھی ہوتے ـــــ ہر کامیاب غزل گو کا ایک خاص رنگ ہے۔ یہ رنگ شاعر کے اندازِ فکر اور اسلوبِ بیان کا مجموعہ ہوتا ہے۔ اس لئے اس کا وجود ہی ثابت کرتا ہے کہ شاعر نے جو اور جس طرح کہنا چاہا وہی اور اسی طرح کہا ہے۔[3]

(1) ہماری شاعری (معیار و مسائل)، ص 51، جدید ترتیب، از سید مسعود حسین رضوی ادیب
ناشر، کتاب نگر، دین دیال روڈ، لکھنؤ، طبع نہم 1964ء، نظامی پریس لکھنؤ۔

(2) ـــ ایضاً ـــ ص 52

(3) ـ ایضاً ـــ ص

وزن اور قافیے کی اصولی بحث کو چھوڑیئے، حقیقی شاعروں کے عمل تجربوں پر نظر کیجئے اکبر کی اصلاحی شاعری، چکبست کی سیاسی شاعری، جوش کی انقلابی شاعری اور اقبال کی فلسفیانہ شاعری میں کیسے کیسے جدید خیال، کیسے کیسے حسین انداز سے ادا کئے گئے اور وزن وقافیہ اظہار میں کبھی حائل نہ ہوا[1]

دیکھو میر انیس کے مرثیے مسدس اور مسلسل طولانی نظمیں ہیں، جن کے کل بند مقفٰے اور بیش تر مردف ہیں - لیکن احساس کبھی نہیں ہوتا کہ شاعر کے اظہار خیال میں کہیں دشواری ہوتی - حقیقت یہ ہے کہ ان قیدوں سے اگر ایک طرف تخیل کی آزادی میں کسی قدر فرق پڑتا ہے تو دوسری طرف کلام کے اثر میں بہت کچھ اضافہ ہو جاتا ہے اور اثر ہی شعر کی جان ہے - مذاقِ سلیم کبھی اس چیز کے ترک کا فتوےٰ نہیں دے سکتا جو شعر کے اثر میں اضافہ کر سکے - اس کے علاوہ بیشتر تو یہ ہوتا کہ جس طرح گذرگاہ کی تنگی دریا کی روانی میں طغیانی اور جوش میں خروش پیدا کر دیتی ہے، اسی طرح وزن، قافیے اور ردیف کی قیدیں شاعر کے تخیل کو رسا اور فکر کو تیز کر دیتی ہے -

عہد حاضر کا ایک ذی علم اور ممتاز انگریز شاعر وزن اور قافیے کی بحث کو متعدد مثالوں سے واضح کرنے کے بعد کہتا ہے :-

> "میری گذارش ہے کہ ان سب اقتباسوں میں وزن اور قافیے سے کلام کا اثر بڑھ گیا ہے اور ان پابندیوں کے ساتھ فکر کرنا شاعر کے لئے ایک محرک ثابت ہوا ہے جو اس کو ہوشیار اور مجبور کرتا رہا ہے کہ وہ اپنے الفاظ پر نظر رکھے، اپنے آلات کا انتخاب کرے اور اپنے بیان کو لطیف بنائے۔ یہاں تک کہ کلام کی ساری سستی اور کمزوری دور ہو کر صرف نثریت باقی رہ جاتی ہے"۔[2]
>
> [Common Sense About Poetry]

1 :- "ہماری شاعری معیار و مسائل" ص 54

2 - ایضاً - ص 56-55

اصل میں شعری اسلوب میں ایک بلیغ ابہام کے ساتھ ساتھ ایک لطیف نغمگی اور ایک ایسی ماورائی کیفیت ہوتی ہے جس سے قاری کے وجدان کو تحریک ملتی ہے۔ بلیغ ابہام کی ضرورت نے اشاروں اور کنایوں کو جنم دیا اور لطیف نغمگی کی خاطر قافیہ، ردیف اور بحر و وزن وجود میں آگئے، جبکہ ماورائی کیفیت کیلئے شاعر نے انوکھی تشبیہات اور خیالی استعارات کا سہارا لیا ہے۔ شعری اسلوب کے ان تینوں اسالیب کو ایک دوسرے سے ممتاز تو کیا جاسکتا ہے مگر انہیں جدا نہیں کیا جاسکتا ہے اور یہ خیال کہ وزن و قافیہ جو غزل کی خارجی تکنیک سے عبارت ہیں اظہار میں رکاوٹ پیدا کرتے ہیں بالکل غلط ہے۔ اصل میں جب فن کار خارجی تکنیک پر فاتحانہ انداز میں حاوی ہوتا ہے تو اس کے وجدانی نقوش جمالیاتی امتزاج کی پوری قوت اور تازگی کے ساتھ ظہور میں آتے ہیں اور دلوں کو لبھاتے ہیں اور یہ کہ شعری آہنگ، داخلی آہنگ اور خارجی آہنگ کے ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک اکائی بن جانے سے وجود میں آتے ہیں اور خارجی آہنگ کے اہم عناصر ردیف و قافیہ ہیں۔

غزل کی موسیقیت بڑھانے میں ردیف و قوافی کا اہم حصہ ہے۔ مغنی تبسم نے لسانیاتی نقطۂ نظر سے تجزیہ کرنے کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ "ردیف و قوافی میں مسموع اصوات جتنی زیادہ ہوں گے غزل کا نغمہ اتنا ہی خوشگوار ہوگا۔ نغمگی کے اعتبار سے شعر کی صوت آخر بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ عام طور پر جو ردیفیں لانبے مصوتوں پر ختم ہوتی ہیں ان میں زیادہ غنائیت ہوتی ہے۔ غزل اگر غیر مردف ہو تو قافیہ کی مختتم صوت پر اس اصول کا اطلاق ہوگا۔ قافیہ یا ردیف کی مختتم صوت /م/، /ن/، /نا/ /یا/، /ال/ جیسے بجتے ہوئے مصمتے ہوں تو ردیف و قوافی زیادہ خوش آہنگ ہوتے ہیں، اس کے برخلاف غیر مسموع مصمتوں سے ردیف و قوافی کی غنائیت مجروح ہو جاتی ہے۔ ہکار مصمتے، کوز مصمتے اور بعض بندشی مصمتے صوتِ مختتم کے طور پر آکر ردیف و قوافی میں غنائیت پیدا کرنے کے بجائے انھیں بد آہنگ بنا دیتے ہیں[1] قدما نے تختی کے حروف کی ترتیب کے ساتھ

[1] آواز اور آدمی۔ ص ۱۵

ردیف وار دیوان کی تکمیل کیلئے ان اصوات پر ختم ہونے والی ردیفیں بھی باندھی ہیں، لیکن ایسی غزلیں صرف دیوان کی زینت بن کر رہ گئیں اور مقبول نہ ہو سکیں۔

ردیف و قوافی کا آہنگ جو اندرونی صوتی تنظیم سے ترتیب پاتا ہے، بحر کے آہنگ کا جزو ہوتا ہے۔ بحر کی صوتی مقداروں میں سے کچھ حصے پر ردیف و قوافی متصرف رہتے ہیں اور ان کا کچھ حصہ ان اصوات کے لئے چھوڑ دیتے ہیں جن کی تکرار نہیں ہوتی اور جو کسی خیال کو متواتر نہیں دہراتیں۔ شعر کی تاثیر کے لئے جو معنویت اور نغمگی کے امتزاج سے ابھرتی ہے اس کے دونوں اجزاء میں توازن ضروری ہے۔ اسی لئے ردیف و قوافی کے آہنگ کا جائزہ لیتے ہوئے ان بحروں اور اوزان کو بھی پیش نظر رکھنا چاہئے جن میں وہ مندرج ہوتے ہیں۔

ردیف و قوافی کے تعین اور ان کے صوتی آہنگ کے تجزیے میں مروجہ علم قافیہ ہماری مدد نہیں کرتا۔ قدیم علم قافیہ کی بنیادی خرابی یہ ہے کہ اس میں لانبے غیر انفی اور انفی مصوتوں کو حروف صحیح کا مقام دیا جاتا ہے اور ان کے ماقبل حرکت متصور کر کے مختلف قاعدوں کا اطلاق کیا جاتا ہے۔ مثلاً جس طرح قافیوں میں "یار" اور "بار" میں مصمتے /ر/ کو حرف روی اور ماقبل کے مصوتے آ (ā) کو ردف مانا جاتا ہے۔ اسی طرح قافیوں "ان ن" اور "سلطان" میں بھی غنہ کی علامت "ں" کو حرف روی قرار دے کر ان کے ماقبل غیر انفی مصوتہ آ ا a متصور کیا جاتا ہے اور اسے ردف ٹھہراتے ہیں۔ اسی طرح "شناخت" اور "تاخت" کی /خ/ کے مقابل "چاند" اور "ماند" میں غنہ کی علامت کو بھی ردف اور روی کے درمیان مستقل حرف مان کر اسے ردف زائد کہا جاتا ہے۔ قافیے کی بحث میں حرف اصلی اور حرفِ زائد کا فرق ملحوظ رکھنا اور ایطائے خفی اور تضمین وغیرہ کو عیوب قافیہ قرار دینا بھی نامناسب معلوم ہوتا ہے۔ اس لئے قافیہ مستقل کلمہ نہیں ہوتا۔ اس کی بنیاد محض تکرار اصوات پر قائم ہے۔[1]

1:- "آواز اور آدمی"، ص 32

قافیے سے شاعری میں جو کام لیا جا سکتا ہے، اس کی توضیح کرنے کے بعد یہ کہہ دینا بھی ضروری ہے کہ مطلع کو چھوڑ کر غزل کا ہر شعر علیحدہ علیحدہ ایک غیر مقفّٰی نظم ہوتا ہے اس لئے اس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ نہیں ہوتے اور ان غیر مقفّٰی نظموں سے ہم کو وحشت نہیں ہوتی۔ اگر کوئی شاعر تخیّل کی لطافت اور بیان کے حسن سے مسلسل نظموں میں وہ دلکشی پیدا کر سکے اور وہ جادو بھر سکے جو غزل کے مفرد اشعار میں ہوتا ہے تو اس کے لئے قافیے کی پابندی شاید ضروری نہ رہے گی، مگر وزن کی قید بہر حال ضروری ہے۔[1]

قافیہ شعر کو خوش آہنگ بنانے کا ایک طریقہ ہے۔ وزن کے ساتھ اگر شعر میں قافیہ بھی ہو تو کلام کو یاد کرنا آسان تر ہو جاتا ہے۔ اس کی وجہ غالباً یہی ہے کہ قافیہ کی وجہ سے شعر کے آہنگ میں مزید دل نشینی پیدا ہو جاتی ہے۔ اگر کسی کلام کو وزن اور قافیہ یا محض وزن کی قید کے ساتھ تحریر کیا جائے تو اس کلام میں کوئی نہ کوئی ایسی بات پیدا ہو جاتی ہے جو اسے دوسری طرح کے کلام سے ممتاز کرتی ہے۔[2]

لیکن اس کا مطلب یہ نہ نکالنا چاہئیے کہ قافیہ محض حافظ کے لئے ایک امداد ہوتا ہے اور نہ اس کا مطلب یہ ہے کہ قافیے کے ذریعۓ محض خوش آہنگی میں اضافہ کیا جائے۔ قافیہ کی قید پر اعتراضات بہت کئے گئے ہیں[3] لیکن یہ بات بھی مانی ہوئی ہے کہ قافیہ کے ذریعۓ شعر کے معنوی حسن میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ قافیہ کے لفظ کے لئے با معنی ہونا شرط ہے جبکہ ردیف کے لئے ایسی کوئی شرط نہیں اور اگر قافیہ با معنی ہے تو ظاہر کہ اس میں اپنے ہم قافیہ اصطلاحی معنی میں قافیے کا اطلاق نہ ہوگا۔[4]

ہالنڈر کے بقول قافیہ کے مندرجہ ذیل فائدے ہیں:۔

1:۔ ہماری شاعری، معیار اور مسائل، ص 56

2۔ درس بلاغت، شمس الرحمٰن فاروقی ص 120

3۔ —ایضاً—

4:۔ درس بلاغت، ص 121-120

حافظاتی :۔ یعنی ایک قافیہ جو گذر چکا ہے اس کی یاد حافظہ میں رہتی ہے اور جب ویسا ہی لفظ پھر آتا ہے تو حافظ کو لطف حاصل ہوتا ہے ۔

تنظیمی :۔ یعنی مصرعوں اور مصرعوں کے گروہوں کو قافیہ کی مدد سے منظم کرنا ۔

موسیقیائی :۔ یعنی الفاظ کی ہم آوازی کے ذریعۂ شعر کے اپنے آہنگ کے علاوہ ایک اور آہنگ پیدا کرنا ۔

معنیاتی :۔ (یعنی قافیہ کے ذریعے شعر کے معنی حسن میں اضافہ کرنا)[1]

حروف علت کی بعض صورتوں میں شعر کی نغمگی ان حروف کے سبب بڑھ جاتی ہے کہ اس کی قرأت میں حسبِ ضرورت طول و اختصار دونوں ممکن ہیں۔ اس اعتبار سے قافیہ میں حروف روی کے بعد اعتبار سے اس کی اہمیت سب سے زیادہ ہے ۔ حروف علت عام طور پر شعر کے غنائی مزاج کے تعین میں نمایاں حصہ لیتے ہیں اور قافیہ کے جز کی حیثیت سے تو ان کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے، بقول عابد علی :۔

قافیوں میں جو حروف ہوتے ہیں وہ مصرعوں کے الفاظ کا غنائی مزاج تعین کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر جن قوافی میں حروف علت زیادہ ہوتے ہیں وہاں نکتہ سنج شعراء اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ مصرعوں میں بھی حروف علت کا استعمال ایسا ہو کہ قافیہ سے ہم آہنگی پیدا ہو جائے ۔ اس سے مراد وہ اندرونی آہنگ نہیں جسے ترصیع کہتے ہیں بلکہ وہ توافق اور لحن مراد ہے جسے قافیہ کی صورت متعین کرتی ہے ۔

بقول مسعود حسین خان :۔

جب جذبہ دل کی آنچ بن کر برآمد ہوتا ہے تو حروف صحیح کی رکاوٹوں کو کم سے کم قبول کرتا ہے اور حروف علت کی گذرگاہوں کو پسند کرتا ہے ۔[2]

1۔ ' درس بلاغت ' ۔ ص 126-127

2۔ تیسر کی شعریات نیات ' ص 208

مولانا عبدالرحمٰن قافیہ کا موازنہ موسیقی کے راگوں سے کرتے ہیں اور ان کے خیال میں "اسی لئے اس کا محل وقوع عروض میں ضرب کہلاتا ہے۔ (مراۃ الشعر)
ایک خاص وقفے کے بعد تکرار کی بنا پر قافیہ کو تال کے مماثل ٹھہرانا صحیح ہے لیکن اس کے ساتھ ہی قافیہ شعر کے آہنگ کا نقطۂ اختتام ہونے کی حیثیت سے اس کے صوتی نظام میں مرکزی حیثیت کا حامل ہے، اس کی آواز میں تغیّر یا اس کی تکرار پورے شعر کے صوتی نظام کا تعین کرتا ہے۔

باب چہارم

اردو غزل میں ہندوستانی موسیقی کے عناصر

اُردو غزل میں ہندوستانی موسیقی کے عناصر

اردو غزل فکر و فن کا ایک ایسا بیش بہا سرمایہ ہے جو ہم تک صدیوں کے عطا کردہ فکری اور فنی احول کے ذریعئے سے عہد بہ عہد ارادی اور غیر ارادی طور پر اپنے اثرات مرتب کرتا ہوا پہنچا ہے۔ یہ ایک ایسا شجر ہے جو تاریخ کے مختلف ادوار کے موافق اور ناموافق موسموں میں درجہ بہ درجہ ثمر بار ہوتا چلا ہے۔ اردو زبان چونکہ تمدن اور ثقافت کے کئی دریاؤں کے اجنبی دھاروں کا سنگم ہے اس لئے اردو شاعری بھی انہیں موجوں کی کشمکش باہمی میں اپنی سمتیں بدل بدل کر ایک سرچشمۂ فکر و فن بنتی گئی۔ خصوصیت کے ساتھ ہماری اردو غزل کے صنفی اور فنی سانچے کے بناؤ اور بگاڑ پر دو تہذیبیں نہیں بلکہ تین تہذیبیں اثر انداز ہوتی رہیں :۔

(1) **عربی تہذیب** :۔ یہ تہذیب مذہب کے زیر سایہ ہمارے ادب پر اپنی پرچھائیاں ڈالتی رہی؛ یہ تہذیب جسے **اسلامی تہذیب** بھی کہا جاتا ہے خود رومی اور ایرانی تہذیبوں کے اجزائے ترکیبی سے مرکب ہے۔

(2) **ایرانی تہذیب** :۔ جو قدیم ایرانی تمدن کے اثرات کی بنیادوں پر سیاسی تصورات کے زیر سایہ بلند و بالا ہوتی گئی۔ قدیم ایرانی تہذیب خود اپنے تاریخی ادوار میں قدیم مصری تہذیب سے سیاسی طور پر متصادم ہو کر اس کے اثرات قبول کر چکی تھی۔

(3) **ہندوستانی تہذیب** :۔ یہ تہذیب بنیادی طور پر آریائی اور دراوِڈن تہذیبوں کی باہمی آویزشوں کا ایک نتیجہ، ایک مفاہمت اور ایک سمجھوتہ ہے۔ آریاؤں کے بعد بھی وسط ایشیا سے جو قومیں حملہ آور کی حیثیت سے ہندوستان میں داخل ہوئیں وہ بھی اپنے ساتھ اپنے خطے کے تہذیبی اثرات

ضرور لائی ہونگی اور وہ اثرات یہاں کے مقامی تمدنی رنگ میں ضرور گھل مل گئے ہوں گے۔

مذکورہ بالا تہذیبیں اردو کے لسانی مزاج کے علاوہ اسکی شاعری کے ادبی مزاج کی تعمیر میں بھی کم و بیش حصے دار ہیں۔ اس لئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو شاعری بڑی حد تک مشرق کی تمام تہذیبوں سے بالواسطہ یا بلاواسطہ کچھ نہ کچھ فیضان حاصل کرتی رہی۔"[1]

"اردو شاعری کا رواج عام تصور کے برخلاف دربار شاہی کی سرپرستی اور امراء کی قدردانی کا نتیجہ نہیں تھا بلکہ اُس عظیم تہذیبی رو کا مظہر تھا جو قدیم ہندوستانی تہذیب کو اسلامی اور عجمی تمدن کی لطافت و جمال بخش رہی تھی۔ یہ ان نئے طبقوں کی آواز تھی جن کی تہذیبی عنان اب محض دربار کے ہاتھ میں نہ تھی بلکہ انھوں نے دلّی کے سماج میں اپنا رنگ جمالیا تھا اور دربار کے باہر بھی ایک مخصوص اور منفرد تہذیبی فضا پیدا ہو گئی تھی۔ یہ فضا دربار کی دست نگر نہ تھی اور اس فضا کی تشکیل، تزئین و ترویج میں اس دور کے شہری عوام کا ہاتھ تھا اور اس کی نمائندہ مثالیں ہیں ــــ میلے، ٹھیلے، مشاعرے، مراختے، خانقاہیں، عرس اور قوالیاں۔ ان میں سے کوئی بھی ایسا ادارہ نہ تھا جو دربار کا مرہونِ منّت ہو۔[2]

"یہ فرق اس لئے اور بھی زیادہ قابلِ غور ہے کہ اردو زبان و ادب پر دربار کی سرپرستی کا غلط الزام برابر لگایا جا رہا ہے، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ اردو ادب ان طبقوں کی دین ہے جو دربار سے الگ ایک تہذیبی وجود اور ذریعۂ اظہار تلاش کرنے کی کوشش کر رہے تھے اور تہذیب و ادب کو ایرانیت سے آزاد کرا کے اسے ایک ایسی نہج پر ڈالنا چاہتے تھے، جس میں ہندوستانیت کی ارضیت بھی اور اسلام اور عجمی تمدن کا نکھار بھی اور دربار نے اس نئے تہذیبی آہنگ و اسلوب کو صرف اس وقت تسلیم کیا جب وہ پورے سماج پر بھی اپنا تسلط جما چکا تھا۔

یہ تسلط اچانک اور بے چون و چرا حاصل نہیں ہوا بلکہ کسی قدر طویل آویزش کے بعد نصیب ہوا۔ اس کی توثیق سیاسی، ثقافتی اور ادبی ہر پہلو سے ہوتی ہے۔ اس دور کی تاریخ ہندی اور عجمی عناصر کی یہ کشمکش زندگی کے تقریباً ہر شعبے میں نظر آتی ہے۔ البتہ اس کی دو شکلیں مختلف ہیں اور اس کشمکش میں

[1] "اردو کی تہذیبی میراث" از یوسف خورشیدی، مشمولہ شاعر بمبئی۔ مئی 78ء
[2] "دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی اور فکری پس منظر" از محمد حسن ص 29

ہندی عناصر کے فتح یاب ہونے ہی کا نتیجہ ہے کہ محمد شاہی دور میں ایک طرف ریختہ گوئی ... ذریعۂ اظہار کی حیثیت سے سامنے آئی اور دوسری طرف تمام فنونِ لطیفہ میں نئی تخلیقی سرگرمی پیدا ہوئی۔ سیاسی اعتبار سے ایرانی اور تورانی امراء کی آویزش اس دور میں نقطۂ عروج کو پہنچی ـــــ فنونِ لطیفہ میں یہ کشمکش ہندی فارسی عناصر کے خوشگوار امتزاج کی شکل میں حل ہوئی۔ **ایچ۔ او۔ پوپلے** نے اپنی تصنیف **"ہندوستانی موسیقی"** میں لکھا ہے :۔

"سر ایس ایم ٹیگور کے نزدیک محمد شاہ آخری بادشاہ تھا جس کے دربار میں مشہور موسیقار جمع تھے۔ ان میں ادا رنگ اور سدا رنگ دو مشہور بین کار تھے۔ اس عہد میں موسیقار شوری نے ہندوستانی موسیقی کا ٹپہ کا اسلوب مکمل کیا۔ گیت اور موسیقی کی نئی طرزیں ایجاد ہوئیں جن میں بہت سی طرزیں ہندی و فارسی اسلوب کا دلکش امتزاج تھیں۔"[1]

ٹپہ کا ذکر آچکا ہے سدا رنگ جو محمد شاہ کے دربار کا سب سے زیادہ مشہور اور مستند استاد تھا۔ اس کی کئی ٹھمریاں آج بھی رائج ہیں۔ ٹھمری میں جو زبان استعمال کی گئی اور آج تک کی جاتی ہے وہ بھی اس بات کی شاہد ہے کہ ہندوستانی اثر بڑھ رہا تھا اور فارسی اور ایرانیت کی بے سوچے سمجھے تقلید کم ہوتی جاتی رہی تھی، سدا رنگ کی ٹھمریوں کے بول ہیں :۔

"جانے نا دھوں گگری بھورن کی - سدا رنگ سے ٹٹا ڑو تٹ پر - بوند بوند چاروں اور - گھٹا گھٹائی چھائی بجر چمکت ہے سدا رنگیلے محمد شاہ - برسے ہے مینھا بوند چاروں اور - جانے نہ دوں پیا کو میں تو راکھوں کی نینوں میں موند موند - رین اندھیری کارکت بجری چمکے - سدا رنگ بنا نینگ نہ لاگے - مینھا برسے بوند بوند"۔[2]

1 "Music of India" — H. A. Popley — Heritage of India Series
Y.M.C.A. Publishing House Calcutta, P 21.

2 دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی اور فکری پس منظر، از محمد حسن - ص ۱۵-۳۰

"اردو نے اپنی شاعری کے اصناف اور ہیئت فارسی سے وراثت میں حاصل کی تھی۔ اس کی اولین یعنی دکنی دور میں غزل، رباعی، قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ مقبول تھا اور ترکیب بند اور ترجیع بند بشمول مسمط رائج اصناف تھے۔ غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیے، ترکیب و ترجیع بند کے اصناف نے شعر کو اپنی اکائی مانا تھا جبکہ مصرعہ رباعی کی اکائی مانا جاتا تھا۔ بحریں عربی، فارسی کی تھیں مگر اکثر لب و لہجہ اور ادائیگی کا انداز دکنی ہو جاتا تھا۔ مقامی فضا اور اثرات دکنی شاعری میں بہت نمایاں تھے۔

دہلوی دور میں غزل اور قصیدہ حاکم اصناف رہے۔ کہنے کو اساتذہ نے رباعیاں بھی کہیں۔ قصیدے بھی بادشاہوں، شہزادوں اور امرا کی شان میں سنائے۔ مثنویاں بھی تصنیف کر ڈالیں۔ شہدائے کربلا کے مرثیے بھی کہے، ہجو یہ اشعار اور ہزلیات پر بھی طبع آزمائی۔ لیکن دہلی کے اردو شاعروں کی قدر و منزلت ہوئی تو قصیدوں اور غزلیات کے باعث اور قصیدے بھی کیا ۔ یہی کہیے کہ غزل میں دہلی کی پہچان رہی۔

اودھ میں وزارت کے (جو بعد میں بادشاہت بن گئی) قیام سے فیض آباد اور پھر دار الخلافہ لکھنؤ میں تبدیل ہونے کے بعد شعر و ادب، موسیقی و تہذیب کا مرکز بھی دہلی سے لکھنؤ میں منتقل ہو گیا۔ لکھنؤ کے نوابوں اور بادشاہوں کا خاندان ایرانی نسل تھا اور وہ لوگ دہلی کے مغلیہ دربار کے وزیر بن کر لکھنؤ آئے تھے۔ ایرانی، دہلوی اور ہندوستانی مزاجوں کا جو امتزاج لکھنؤ میں ہوا وہ بہت دلچسپ اور عجیب و غریب تھا۔ بہرحال دہلی کے تقریباً سبھی باکمال شعراء نے لکھنؤ کا رخ کیا اور دربار اودھ میں ان کی بڑی پذیرائی ہوئی۔ لکھنؤ میں غزل میں معاملہ بندی کا زور بڑھا اور اشعار میں **"کارگہہ شیشہ گری"** کے بجائے مرصع سازی کا کارخانہ کھل گیا۔ لکھنؤ میں شاعری نے اپنا کمال مراثی اور مثنویوں میں دکھایا۔ منظر نگاری، معاملہ بندی، مبالغہ، غلو، بیانیہ اسلوب، تفصیل اور داستان طرازی کا شوق لکھنؤ کے مزاج کے موافق تھا۔"[1]

اردو غزل پر فارسی کا اثر بہت گہرا ہے مگر یہ فارسی کا چربہ نہیں۔ یہ ہندوستانی تہذیب کا ایک جلوۂ صد رنگ ہے۔ چنانچہ اس میں لوک گیتوں کی روایت ہندوستان کے موسم، تیوہار، رسم و رواج، مجلس اور تمدنی زندگی کے کتنے ہی نقوش محفوظ ہو گئے ہیں[2]

[1] "شعر چیزے دیگر است" ص ۹
[2] آل احمد سرور : (ہند و پاک اردو غزل سیمینار) بحوالہ کامل قریشی 'مقدمہ اردو غزل' ص 15، 14

اردو غزل مرتبہ ڈاکٹر کامل قریشی اردو اکادمی دہلی 1987
نمر آفسیٹ پرنٹرز، دہلی

غزل کی ہیئت اس کے اوزان و بحور، تشبیہات و استعارات، تلمیحات و کنایات مضامین و خیالات وغیرہ غزل کے ساتھ اردو شاعری میں شروع ہی سے داخل ہو گئے تھے اور یہ سب کچھ اپنی پختگی کو پہنچنے کے بعد ہی اردو کو حاصل ہوا تھا۔ تاریخی اعتبار سے یہ سرمایہ عربی سے گذرا ہوا فارسی تک پہنچا تھا۔ دور جاہلیت سے عربی قصیدے کو عروج حاصل ہوا تھا۔ اسلام کا جب آغاز ہوا تو قصیدہ اپنے جاہ و جلال کے ساتھ عربوں کے ہمراہ ایران پہنچا اور اس کی کوکھ سے غزل کا جنم ہوا اور ایرانی شعراء نے قصیدے کے مقابلے میں اس کو اس قدر پروان چڑھایا کہ سب کا محبوب بنا دیا اور اپنے عنفوان شباب کو پہنچ کر جب یہ ہندوستان میں وارد ہوئی تو اُردو کا جامہ زیب تن کر کے عروسِ نو بہار بن گئی۔ عرب سے ایران ہوتے ہوئے ہندوستان پہنچنے تک غزل کی کئی سو برس کی طویل داستان ہے، جس کے دوران اس کو نت نئے راستوں سے گذرنا پڑا، نئے نئے رنگ و آہنگ ملے، بہت سے انقلابات سے دوچار ہونا پڑا اور جب یہ طرح طرح کے ملبوسات بدل چکی تو ہندوستانی پوشاک کی سج دھج نے اسے کچھ اور بنا دیا۔[1]

پروفیسر گیان چند جین نے آمد اور آورد کے اعتبار سے کسی قوم کی موسیقی کے مدارج میں سب سے زیادہ فطری سطح کو لوک سنگیت اور سب سے زیادہ صنعت آمیز "استادی موسیقی بتایا ہے۔ ان کے خیال میں الفاظ اور شعر کا مصرف موسیقی کو جذبۂ و خیال سے متصف کرانا ہے۔ عروض کے بارے میں ان کا خیال یہ ہے کہ "جس طرح استادی موسیقی کی لے بندی کے لئے سُر اور تال کی بنا پر مختلف راگ بنائے گئے، اسی طرح شاعری کے بولوں کو منضبط کرنے کیلئے عروض کا فن اختراع کیا گیا۔ عروض وسیلہ ہے، شاعری مقصود"[2]

ہر قوم کی اپنی موسیقی ہوتی ہے۔ اگرچہ ایک قوم کی موسیقی اپنی امتیازی صفات سے پہچانی جاتی ہے تاہم موسیقی میں جذبے کو انگیز کرنے کا آفاقی عنصر موجود ہے۔ اسی طرح اگرچہ ہر طرح کی موسیقی کے نظام میں سُر، تال، لے وغیرہ کے عناصر مشترکہ ہیں، تاہم ہر قوم کی موسیقی کی الگ شناخت ہوتی ہے جو اپنے امتیازات کی وجہ سے حاصل ہوتی ہے۔ ان امتیازات میں ہزاروں سال کی سماجی زندگی کے مختلف

[1] :- اردو غزل، مقدمہ، کامل قریشی ص 14

[2] :- 'اردو کا اپنا عروض'، (پیش لفظ) ص 7

شعبوں کی لَے، رفتار، سوچنے سمجھنے کا ڈھنگ، اجتماعی خیالات کا آہنگ، جذباتی اقدار وغیرہ کا زیروبم شامل ہوتا ہے۔

موسیقی ایک خودرو اور خودمختار فن ہے۔ اس میں بحیثیت ایک فن کے چند لوازمات کے علاوہ کسی اور لازمہ کی پابندی نہیں ہوتی ہے۔ البتہ بیشتر فنون موسیقی میں جذبہ وخیال کی شدت پیدا کرنے کے لئے بروئے کار لائے گئے ہیں۔ شاعری کو ہی لیجئے اس کا مدعا ومقصد بھی اگرچہ جذبے اور خیال کو مدرک بنانے کا عمل ہے تو پھر کیا وجہ ہے کہ دائرۂ ترنم میں آنے والی شاعری جذبہ وخیال کی بہتر اور مکمل طور پر ترجمانی کرتی ہے۔ موسیقی اس قدر مکمل اور خودمختار فن ہے کہ اسے شاعری کے لوازماتِ فن میں ڈھالنا ناممکن ہے، جبکہ شاعری کو موسیقی میں ڈھالنے کیلئے کتنے ہی حربے آزمائے گئے ہیں۔ عروض ان حربوں میں سے سب سے اہم ہے۔ اصل میں کسی قوم کا عروض اس قوم کی موسیقی کے مزاج کے تابع ہی ہوتا ہے۔ اس لئے پروفیسر گیان چند جین نے "کسی قوم کے عروض کو اس قوم کی موسیقی یعنی احساس ترنم کا آئینہ دار قرار دیا ہے"[1]۔

ہندوستانی موسیقی کا نظام قدیم تاریخ کے ایک وسیع وعریض دور پر بسیط ہے۔ ہندوستانی موسیقی نے ہندوستان کے مختلف شعری اصناف کو مختلف پیمانے وضع کئے ہیں جو ظاہر ہے کہ فارسی یا عربی اوزان سے پہلے یہاں رائج تھے۔ پروفیسر موصوف نے اس بات کی طرف بہتر اشارہ کیا ہے کہ "قوم کے احساس موزونیت کے سب سے کھرے نشان گر" لوک گیت"، بعض موزون کہاوتیں اور بچوں اور بے پڑھوں کی تک بندیاں ہوتی ہیں۔ اہل اردو میں یہ سب ہندوستانی اوزان میں ہیں"[2]۔

یہاں ہمیں ہندوستانی اوزان سے قطع نظر اردو شاعری کے اوزان کا مطالعہ کرنا مقصود ہے کیونکہ ہندوستانی اوزان کا اردو غزل یا اردو شاعری پر کتنے اثرات مرتب ہوئے وہ بحث ابھی دور رہے۔ اردو شاعری کے قدیم مستند نمونے دکن سے برآمد ہوئے ہیں جہاں دو ایک صدی تک زیادہ تر عوامی یا ہندی اوزان میں شاعری کی گئی۔ نظامی کی مثنوی کدم راؤ پدم راؤ مستثنیٰ ہے کہ یہ عربی فارسی وزن میں ہے۔ بعد میں فارسی کے اثر سے عربی فارسی اوزان آتے گئے۔

1۔ اردو کا اپنا عروض (پیش لفظ) ص 7
2۔ ——— ایضاً ———

"دکنی غزل کی جڑیں اس خطے کی تہذیبی زندگی میں دور تک پھیلی ہوئی تھیں۔ دکنی شعراء نے اپنے ماحول اور اپنے مخصوص تمدن میں غزل کے فنی خدوخال ابھارے، اسے ایک منفرد آہنگ اور ایک نئے مزاج سے آشنا کیا۔ دکن میں غزل گوئی کا تجربہ خاصا کامیاب رہا۔ یہ صحیح ہے کہ بعض جگہ فارسی اور ہندی عناصر کی آمیزش کی کوشش زیادہ مستحسن نہیں معلوم ہوتی لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ غزل کا خمیر اٹھانے اور اس کی بنیادیں تعمیر کرنے کی ابتداء یہیں سے ہوئی۔ اپنے ہندوستانی عنصر کی بدولت دکنی غزل ایک علیحدہ اکائی کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ ہندوستانی تصورات، ہندوستانی ماحول، اور ہندوستانی معاشرت کی عکاسی، دکنی غزل میں مقامی رنگ کے دل چسپ نمونوں کا اضافہ کرتی ہے۔ ہندوستانی تمدن، طرز زندگی، رسم ورواج اور ثقافتی رجحانات، دکنی غزل گو شعراء کے ادبی مزاج اور طرزِ فکر میں اتنے رچ بس گئے کہ جگہ جگہ یہ عناصر ان کے کلام میں اپنا پرتو دکھاتے ہیں۔"[1]

ان عناصر میں سب سے نمایاں عنصر غزل کا وزن تھا، جس کی بنیاد ہندوستانی اوزان پر استوار تھی۔ دکنی غزل گو شعراء میں سب سے ممتاز شاعر **علی عادل شاہ شاہی** تھے جنھیں جگت گرو کے نام سے بھی پہچانا جاتا ہے۔ وہ غزلیہ شاعری میں حسن پرستی، رندمشربی کے علاوہ موسیقیت کے متاثر کن جذبات واحساسات کی بدولت ممتاز نظر آتے ہیں۔

پروفیسر گیان چند جین نے خیال ظاہر کیا ہے کہ اردو زبان عرب وعجم وہند کے مشترکہ مزاج کی نمائندہ ہے لیکن اردو عروض میں محض عرب وعجم کا فن پایا جاتا ہے، ہندوستان کی کوئی نمائندگی نہیں۔ اردو کے ماہرین عروض نے فارسی عروض میں نہ کوئی نئی بحر شامل کی، نہ کسی بحر میں ترمیم کی جب کہ فارسیوں نے عربی عروض میں یہ عمل کیا تھا۔ واضح ہو کہ ایرانیوں کا مزاج موسیقی، عربی موسیقی سے مختلف ہے اور اس کا اظہار ابتدائی فارسی شاعری میں ہوتا ہے۔ **حبیب اللہ غضنفر** نے اپنی کتاب **"اردو عروض"** میں فارسی شعراء کے ایسے متعدد اشعار درج کئے ہیں جن کے بارے میں وہ کہتے ہیں:-

> یہ صرف تیسری اور چوتھی صدی کے شعراء کے کلام سے کچھ نمونے پیش کئے گئے۔ اگر ان اشعار کی تقطیع کی جائے تو معلوم ہوگا کہ عربی عروض کے قواعد سے یہ اشعار ناموزون ہیں۔ (ص ۵۵)

1۔ دکنی غزل کا پس منظر از پروفیسر سیدہ جعفر بحوالہ اردو غزل ص 34

وجہ صاف ہے کہ ایرانیوں کا موسیقیانہ مزاج عربوں سے مختلف تھا، جس پر عربی عروض تھوپ دیا گیا۔ یہی کیفیت اردو کی ہے، گجری اور دکنی کے صوفی شعراء میں بیشتر کا کلام فارسی عروض کے لحاظ سے غیر موزون ہے لیکن وہ ہندوستانی مزاج کے مطابق ہے۔ بہرحال آہستہ آہستہ اردو مزاج میں فارسی عروض اس طرح در آتا گیا کہ اب وہ اہل اُردو کے شعری مزاج کا جزو لاینفک ہوگیا۔ عروض سے بالکل ناواقف شعراء ان عربی اور فارسی اوزان میں بے عیب شعر کہتے ہیں۔ اس سے یہ غلط فہمی نہ ہو کہ اردو شعرا نے عربی فارسی عروض کو جیسے کا تیسا قبول کرلیا ہے۔ انھوں نے عربی فارسی کے بہت سے اوزان کو رد کیا ہے۔ ان اوزان میں مجوزہ بہت سی آزادیوں کو قبول نہیں اور متعدد نئے اوزان شامل کئے ہیں۔[1]

ردّ و قبول کے اس عمل میں اردو والوں کی بھی وہی وجہ تھی جو ایرانیوں کی عربی عروض قبول کرتے وقت رہی تھی یعنی جو اوزان اردو شعراء کے مزاج (ہندوستانی مزاج) سے مختلف تھے انھیں یک سر رد کیا گیا اور صرف انھیں اوزان کو مقبولیت حاصل ہوئی جو ہندوستانی اوزان سے ہم آہنگ تھے یا پھر ہندوستانیوں کے موسیقیانہ مزاج کے موافق تھے۔

"عربی، فارسی اور اردو کا عروض مشترک ہے لیکن ان کی موسیقی مختلف ہے۔ **ڈاکٹر مسعود حسین خان** نے اپنے ایک نرالے تجربے کا بیان کیا ہے کہ انھوں نے اپنے قیام پیرس میں 1952ء میں بحر ہزج مثمن سالم (مفاعیلن 4 بار) کا عربی، فارسی اور اردو کا ایک ایک شعر منتخب کیا۔ ان کے ایک عرب دوست، ایرانی دوست اور خود انھوں نے باری باری سے اپنی زبان کا شعر تحت اللفظ پڑھا، ہر بار بقیہ دو سامعین نے اعتراض کیا کہ قائل شعر کو وزن سے خارج کر کے پڑھ رہا ہے"*[2]

---

* "اصل صورت یہ تھی کہ عربی، فارسی اور اردو تینوں زبانوں کا اپنا اپنا لسانی مزاج اور صوتی آہنگ ہے۔ دوسرے الفاظ میں صوتی شکنجے ہیں۔ یہ شکنجے ان زبانوں کے شعری آہنگ پر اپنے اپنے طور پر اثرانداز ہوتے ہیں، باوجود اس کے کہ عروضیوں نے وزن کی ایک کسوٹی مقرر کر رکھی ہے۔"

(مسعود حسین خان، اردو اور ہندی کے مشترک اوزان (مقدمہ) - از ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی۔ ناشر - مصنف، جمال پرنٹنگ پریس دہلی 1984ء)

2۔ "اردو کا اپنا عروض" ص (12)

مسعود حسین خان نے وضاحت کی ہے کہ: دراصل ہر زبان کا علم عروض اس زبان کے صوتیاتی سانچوں کے شکنجوں کی داب میں ہوتا ہے۔ پوپ اور اس کے معاصرین انگریزی زبان کو لاطینی کے مقداری نظام میں کستے رہے۔ عربی زبان کے اوزان، ہند یورپی خاندان کی فارسی زبان میں ان شکنجوں میں کسی گئی اور بالآخر یہ شکنجے ٹوٹے، ترک و ایجاب کا ایک لمبا سلسلہ شروع ہوا۔ زحافات کے ذریعے نئے اوزان وجود میں آئے جنھیں عروضی دائروں میں رکھنے کیلئے طرح طرح کی ترکیبیں اور اصطلاحیں گھڑی گئیں، حالاں کہ نئے اوزان کو نمبر ایک، دو، تین وغیرہ کے ذریعئے بھی نمایاں کیا جا سکتا تھا۔

ہندوستان پہنچ کر اس عروض کا سابقہ ایک نئی زبان اور عروض سے پڑا۔ ترک و اختیار کا سلسلہ یہاں بھی جاری رہا۔ اوزان کی تعداد بڑھتی گئی۔ اگر اردو شاعری میں اوزان کے تعداد کی ایک جدول بنائی جائے تو معلوم ہوگا کہ ایسے اوزان کی تعداد نہایت محدود ہے جن کے محور پر اردو شاعری گردش کرتی رہی ہے۔ یہی صورت حال ہندی پنگل کی ہے۔" [1]

عمیق حنفی نے ایک اور اہم بات کی طرف اشارہ کیا ہے وہ یہ کہ: وزن، بحر، موزونیت اور آہنگ کی شرائط کی خلاف ورزی مشرقی مزاج کے منافی ہے۔ اردو کا عروضی مزاج عربی، فارسی اور ہندوستانی عروضی روایات اور مسلمات سے بنا ہے۔ یہ سارے عروضی نظام مقداری ہیں اور عددی نسبتوں پر ان کا مدار ہے۔ ماتتی اور اقداری اصول وزن اردو کے لئے تو خاص طور پر ناموافق ہے۔ سنسکرت میں بھی وارنک چھندوں کا رجو پوری طرح اقداری بھی نہیں، البتہ ماتراؤں کے بجائے حرفی اجزاء یعنی وارنوں سے ترتیب پاتے ہیں) چلن ماترک چھندوں کے غلبے کو روک نہ سکا۔ یونان کا کلاسیکی عروض بھی تعداری بنا رہا، البتہ انگریزی کا عروض ماہیتی اور اقداری اصول پر چلتا رہا ہے اور تاکید حروف اور بلداری برکار بند رہا۔

اردو ہندوستانی زبان ہے۔ اپنے پنجابی اور دکنی ادوار میں اس نے اپنا رشتہ ہندوستانی زندگی اور تہذیب سے بہت قریب رکھا۔ ہر چند کہ سنسکرت، پالی، پراکرت اور بولیوں کے چھندوں سے

[1]:- مسعود حسین خان "مقدمہ اردو ایکڈی کے جدید مشترک اوزان"

اُس نے استفادہ نہیں کیا' لیکن بعض بحروں کو ایسے لہجے اور تلفظ کے ساتھ کہ ان پر ہندوستانی الاصل ہونے کا گمان گزرتا ہے۔ بعض بحریں ایسی ہیں کہ اگر ان کے ارکان کو مسلسل رکھا جائے اور حرکت وسکون کے وقفے ہندوستانی اصول پر مقرر کئے جائیں تو بالکل ہندوستانی لگنے لگیں' ایسی بحروں کو ذوخاصیتیں کہا جاسکتا ہے۔[1]

یہاں یہ سوال پیدا ہوسکتا ہے کہ اردو کے پاس اگر ہندوستانی اوزان موجود تھے تو کیا وجہ تھی کہ فارسی سے بحریں ماخوذ کی گئیں اور ہندی اوزان سے صرفِ نظر کیا گیا۔ جب کہ بہت سے حضرات نے اردو والوں کو ہندی پنگل استعمال کرنے کی تلقین یا سفارش بھی کی ہے۔ ان حضرات میں **مولوی عبدالحق، عظمت اللہ خان، نظم طبا طبائی، پنڈت کیفی، مولانا نجیب آبادی** وغیرہ ایسے اہم علماء ہیں جو فنِ عروض کے ہر نکتے سے واقف تھے۔ **نظم طبا طبائی** نے اگرچہ ہندی عروض کی سفارش کی بھی ہے' لیکن انھوں نے ایک اہم شکل کی نشاندہی بھی کرتی ہے۔ وہ فرماتے ہیں کہ :۔

> "اہلِ پنگل کے یہاں کچھ حروف کا لہجہ اس قدر خفیف اور مخلوط ہوتا ہے کہ ہم ان کو حروفِ صحیح نہیں کہہ سکتے بلکہ ان کا شمار اعراب میں ہوسکتا ہے۔ مثلاً "لام اور ب وغیرہ" کے حروف۔ لیکن اردو کے لہجے میں لام اور ب کو اگر تقطیع سے خارج کردیں تو ان کا وزن ہی ختم ہوجاتا ہے۔ اتنا اثر عربی وفارسی کا اردو میں ہے"۔[2]

اسی طرح **حامد حسن قادری**[3] نے اردو کیلئے ہندی عروض کو ناموزون قرار دیا ہے۔ اُن کا قول ہے :۔

> "اردو شاعری صرف ہندی الفاظ ومحاورات سے مرکب نہیں بلکہ اس میں عربی وفارسی کے الفاظ' اضافتیں اور ترکیبیں بھی شامل ہیں۔ یہ چیز بن پنگل کے اوزان میں کھپ نہیں سکتیں ــــ پنگل کے اوزان ہم کو بھی موزون معلوم ہوتے ہیں' لیکن اس کا سبب یہ نہیں کہ وہ ہمارے اوزان جبلی ہیں بلکہ یہ ہے کہ ہمارے کان دوہروں گیتوں' کہاوتوں کی لے اور ترنم سے آشنا ہوتے ہیں۔

1- "شعر چیزے دیگر است" : ص 67

2,3- "اردو رباعیات" از سلام سندیلوی" ص 650 : بحوالہ پروفیسر گیان چند جین پیش لفظ بر "اردو/ہندی کے مشترک اوزان" از سمیع اللہ اشرفی ص 19)

بچپن سے ان چیزوں کو گاتے اور پڑھتے سنتے ہیں۔ طبیعت میں اس کا مزا پیدا ہو جاتا ہے لیکن اگر ہم خود ٹھمریاں اور دوہے نظم کرنا چاہیں تو اتنی ہی محنت پڑے گی جتنی فارسی اوزان میں کرنی پڑے گی۔" [1]

پروفیسر گیان چند جین نے یہاں ایک سوال یہ اٹھایا ہے کہ اردو اور ہندی عروض بالکل مختلف ہیں یا ان میں کچھ خطۂ اشتراک بھی ہے؟ انھوں نے دونوں عروض کے بنیادی اصولوں پر یوں نظر ڈالی ہے:-

مغربی زبان کا عروضی صوت رکن (Syllable) کے بل (Stress) پر مبنی ہے طول پر نہیں، اصلاً ایسا نہ تھا۔ یونانی شاعری کا عروض صوت رکن کے طول پر مبنی تھا۔ عربی، فارسی اور اردو عروض بھی صوتی رکن کے بل پر مبنی ہے۔ پنڈت کیفی کا انکشاف ہے کہ عربی عروض یونانی عروض سے مستخرج ہے ـــــ میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ یہ دعویٰ کہاں تک درست ہے۔ موجدِ عروض خلیل بن احمد بصری کی وفات سن اکانوے ہجری ہوئی۔ عرب کی جاہلیت کی شاعری اس کے بہت پہلے سے موجود تھی اور وہ خلیل کے عروض کے لحاظ سے موزون تھی خلیل نے اس شاعری میں پنہاں عروضی سانچوں کو دریافت اور مدوّن کیا۔ عربی عروض کو فارسی نے جوں کا توں نہیں لے لیا۔ خلیل نے پندرہ بحریں وضع کی تھیں، اس کے بعد علمائے عرب و عجم نے چار مزید بحریں وضع کیں۔ فارسی میں عربی کے تمام اوزان کو نہیں برتا گیا۔ جو اوزان فارسیوں کے مذاقِ ترنم سے بے میل تھے انھیں استعمال نہیں کیا۔ ظاہراً اردو نے عربی اور فارسی عروض کو پورے کا پورا اٹھا لیا لیکن حقیقت یہ نہیں ہے۔ اردو نے عربی اور فارسی کی کئی بحروں اور متعدد اوزان کو ہاتھ نہیں لگایا کیونکہ وہ ہمارے معیارِ موزونیت پر پورے نہیں اترتے ـــــ اردو نے دوسرا

1. "نقد و نظر" از حامد حسن قادری، ص 107 (بحوالہ "اردو رباعیات" از سلام سندیلوی ص 652)
بحوالہ گیان چند، پیش لفظ "اردو اور ہندی کے مشترک اوزان" از سمیع اللہ ص 16)

اضافہ یہ کیا کہ کئی ہندی اوزان کو استعمال کیا۔ سویا اور چوپائی کے اوزان
بھی ھر دور میں مل جاتے ہیں لیکن بیسویں صدی میں ھندی کے
دوسرے کئی اوزان اردو کے نظام عروض میں سرایت کر گئے''۔[1]

آگے چل کر پروفیسر موصوف نے ہندی پنگلوں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے :—

"ھندی پنگل کی دو قسمیں ہیں : ماترائی اوزان اور ورنک اوزان۔ ورنک اوزان تو کیسے کسائے مقررہ سانچے ھیں جن میں ہر آواز کا طول متعین رہے۔ ماترائی اوزان میں نسبتاً زیادہ لچک بلکہ بے ضابطگی ہے، سب سے پہلے یہ ملحوظ رہے کہ ماترا کے لفظی معنی مقدار کے ہیں۔ ماترائی اوزان بھی آوازوں کے طول پر مبنی ہیں۔ ان میں ماتراؤں کی تعداد ہی مقرر کی گئی ہے، ان کے سانچے نہیں بنائے گئے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ برابر کی ماتراؤں کے مصرعوں کا وزن بالکل مختلف ہو سکتا ہے۔ بعض اوقات غیر موزوں جملے یا نثری جملے بھی ماترائی اوزان میں گتی یا گت کی غیر سائینسی قید لگائی گئی ہے۔ گت (جس کے آخر میں خفیف "ی" ہے) کے معنی رفتار کے ہیں یعنی مصرع کی بندش ایسی ہونی چاہیئے کہ اس میں نہ صرف مقررہ ماترائیں ہوں بلکہ وہ سننے میں بھی رواں معلوم ہوں۔ اس طرح شاعر کے حسِ موزونیت کو آخری پیمانہ قرار دیکر چھوڑ دیا گیا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ھندی کی ماترائی اوزان والی نظموں میں اہل اردو کو بیشتر مصرعے اردو اوزان کے لحاظ سے موزوں دکھائی دیتے ہیں، لیکن بعض مصرعوں میں یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعر نے ٹھوکر کھائی ہے اور موزونیت کا ستیاناس کر دیا ہے''۔[2]

1:- پیش لفظ بر "اردو اور ہندی کے مشترک جدید اوزان" ص ۱۱
2 - ایضاً — ص (19-18-17)

اس طویل بحث کے بعد پروفیسر گیان چند نے اردو عروض پر دو اعتراض کئے ہیں۔" پہلا یہ کہ ان میں توالی حرکات ہوتی ہے یعنی لفظ کے ایک جزو میں تین خفیف حرکتیں جمع کر دی جاتی ہیں، شلاً نظری ـــــ دوسرا اعتراض یہ کہ اردو کے ہندی الاصل الفاظ کے آخر کے 'ا'، 'و'، 'ی'، 'یا اں'، 'وں'، 'یں' (یا یاں دیکھو، آئیں) کو دبا یا گرا دیا جاتا ہے۔ جس کے سیدھے سادے معنی یہ ہیں کہ طویل مصوتے کو خفیف مصوتے میں یا بڑی ماترا کو چھوٹی ماترا میں بدل دیا جاتا ہے۔

واضح ہو کہ عربی فارسی عروض میں تو ایسا قاعدہ ہے نہیں کیونکہ عربی اور فارسی الفاظ کے آخر میں 'ا'، 'و'، 'ی' نہیں گرائے جاتے۔ حروف کو دبانے کا قاعدہ خاص اُردو عروض کی اپج ہے۔ ایسا کیوں ہوا؟ ہماری زبان میں عربی فارسی کے برخلاف ایسے الفاظ کم ہوتے ہیں جن میں فاصلہ صغریٰ پایا جاتا ہے۔ اس کمی کو دُور کرنے کیلئے ہم لفظوں کے آخری حرف علت کو مختصر کر کے کام چلاتے ہیں۔ ویسے یہ واضح ہونا چاہئے کہ آخری بڑی ماترا کو چھوٹی ماترا میں بدلنا ہندوستانی مزاج کے خلاف نہیں جیسا کہ ہماری کئی کہاوتوں سے معلوم ہوتا ہے۔[1]

اس کے بعد پروفیسر موصوف نے فارسی اوزان کی قبولیت سے اُردو کی مانوسیت کے حوالے سے بہت اہم باتیں کہی ہیں۔ جن سے اردو میں اس عروض کی اہمیت اور بھی واضح ہو جاتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ: تسلیم کہ اردو عروض باہر سے آیا ہے۔ وہ ہماری دھرتی کی پیداوار نہیں لیکن اب آٹھ سو سال سے پہلے فارسی کی معرفت اور بعد میں اردو کے ذریعے' یہ ہمارے ساتھ رہا ہے۔ اب یہ ہمارے لئے اجنبی نہیں رہا۔ کلچر صرف مقامی عناصر کا نام نہیں اس میں مسلسل سے باہر سے بھی مستعار لیا جاتا ہے۔ ہم اب تاج محل، جامع مسجد، شیروانی، پاجامہ، گرجا گھروں کے فن تعمیر، قمیص، پتلون، کرسی، میز، چائے، کافی، انگریزی دھنوں کے گانوں وغیرہ کو بیرونی کہہ کر نہیں تیاگ سکتے، کوئی خالص کلچر نہیں ہوتی، کسی زبان کی شاعری محض لوک گیتوں کے اوزان تک پابند نہیں رہتی، کسی قوم کی اعلیٰ موسیقی محض لوک دھنوں کی اسیر نہیں رہتی۔ اردو عروض ہمارے مزاج اور کانوں میں اس طرح رچ بس گیا ہے کہ ہمارے شعراء

[1] پیش لفظ بر "اردو اور ہندی کے جدید مشترک اوزان" ص (۷-۹)

بغیر عروض جانے ان پر شعر موزوں کر لیتے ہیں۔ ہمارے قاری اور سامع اور موسیقار عروضی علم کے بغیر انھیں موزوں پڑھتے اور گاتے ہیں۔[1]

پروفیسر گیان چند جین نے حبیب اللہ غضنفر کے حوالے[2] سے یہ بات لکھی ہے کہ "اگر کوئی شخص یہ دعویٰ کرے کہ اردو کا عروض بھاشا کے قواعد عروض پر مبنی ہے تو شاید کوئی یقین نہ کرے مگر حقیقت میں یہ دعویٰ بے بنیاد نہیں ہے۔"

اس کتاب میں انھوں نے ایک طرف یہ دکھایا کہ فارسی عروض عربی کا چربہ نہیں، دوسری طرف اُردو اور بھاشا کے عروض کی مماثلت دکھائی۔ ہم روزانہ مشاہدہ کرتے ہیں کہ خواہ عوامی موسیقی ہو یا فلمی موسیقی یا استادی موسیقی، اہلِ اردو اور اہلِ ہندی کے مذاق میں کوئی فرق نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ دونوں کی ایک قومیت، ایک نسل اور ایک علاقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ انگریزی موسیقی اور انگریزی عروض ہمارے مزاج سے بالکل مختلف ہیں، اسی لئے ہمیں انگریزی عروض سے کسی اخذ استفادہ کی ضرورت نہیں۔ اردو کا اپنا عروض فارسی اور ہندی کے عروضوں کے میل سے تیار کیا جائے گا۔[3]

سمیع اللہ اشرفی نے ایک اہم بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ "جدید اردو شاعری کے ہندی چھندوں کے اوزان و آہنگ کا استعمال کوئی نئی چیز نہیں تھی۔ **میر، سودا** اور **انشا** وغیرہ ہند کے چند مخصوص خوش آہنگ چھندوں کو کامیابی کے ساتھ استعمال کر چکے تھے۔ قومی اصلاحی دور کی اصلاحی شاعری میں خوشی محمد ناظر، نادر کاکوری، سرور جہاں آبادی، ظفر علی خان، حامد اللہ افسر میرٹھی، شوکت میرٹھی، اقبال ورما سحر، اور اندر جیت شرما نے ہندی چھندوں کے اوزان و آہنگ میں نظمیں لکھ کر پیش کیں لیکن ان چھندوں کے استعمال میں کوئی جدت نہیں تھی کیونکہ ان میں اکثر و بیشتر ہندی چھندوں کے وہی اوزان و آہنگ تھے جنکو میر۔ سودا اور انشا استعمال کر چکے تھے۔"[4]

ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی نے مولانا تاجور نجیب آبادی کے حوالے سے لکھا ہے کہ "اگر ہم نے اردو کو فارسی عربی الفاظ کا مجموعہ بنانے پر اصرار جاری رکھا۔ اس کی شاعری کو اس طرح غیر ملکی اوزان کا پابند بنایا

1۔ پیش لفظ "اردو اور ہندی کے جدید مشترک اوزان" ص
2۔ ملاحظہ ہو "اردو کا عروض" از حبیب اللہ غضنفر (غضنفر اکیڈمی پاکستان کراچی 1985ء) ص 59
3۔ "اردو کا عروض" ص 13-12
4۔ "اردو اور ہندی کے جدید مشترک اوزان" ص 20

گیا تو ہمیں اس خونریز تصادم کے لئے آمادہ رہنا چاہیئے جو مستقبل میں اُردو کو مٹانے کے لئے کیا جائے گا ـــــــ اس سے پہلے ہمیں اردو زبان کو غیر ملکی ثقیل الفاظ سے پاک کر کے ہندوستانی شاعری کے قالب میں ڈھال لینا چاہیئے۔ ہماری شاعری ہندوستانی شاعری اسی وقت ہو سکتی ہے کہ اس کی زبان ہندی آمیز ہو اور وہ ہندی وزنوں میں ہو۔ وہ ایسی ہو کہ اس میں ہر ہندوستانی اپنے جذبات آسانی سے موزوں کر سکے۔[1]

چنانچہ اسی تحریک کے تحت **مولانا حسرت موہانی، عظمت اللہ خان، میرا جی، فراق گورکھپوری، حفیظ جالندھری، جوش ملیح آبادی، مجاز، اختر شیرانی، ابن انشا** وغیرہ نے ہندی چھندوں کے اوزان و آہنگ کو اردو غزل، گیت اور نظم پابند میں کامیابی کے ساتھ استعمال کیا۔ ان میں سے "**عظمت اللہ خان**" کی سب سے بڑی کوشش یہ تھی کہ ہندی چھندوں کے اوزان و آہنگ کو اردو شاعری کے مزاج سے ہم آہنگ کیا جائے۔ عظمۃ اللہ خان نے ہندی چھندوں کے اوزان و آہنگ کو تین طرح پر استعمال کیا:۔

(1) ہندی چھندوں کے وہ اوزان و آہنگ جو ہندی کے ماترائی یا ورنک چھندوں کے اصول وضوابط کے عین مطابق ہیں۔

(2) ہندی چھندوں کے وہ اوزان و آہنگ جو اردو میں مستعمل بحروں کے اوزان و آہنگ پر بھی پورے اترتے ہیں۔

(3) وہ اوزان و آہنگ جن میں ہندی ماترائی یا ورنک چھندوں سے قدرے انحراف کر کے اردو شاعری میں ان کو نئی شکل عطا کی گئی۔[2]

عظمت اللہ خان کی طرح **میرا جی** نے بھی اسی عمل کے تحت اپنی نظموں میں ہندی چھندوں کا استعمال کیا۔ اسی طرح "جدید ہندی شاعری میں اردو شاعری کے کثیر الاستعمال اوزان و آہنگ کے مماثل اترک چھندوں اور ورنک ورتوں کا بکثرت استعمال ریتی **کال** اور انیسویں صدی عیسوی **کے** برج بھاشا کویوں کے کچھ مخصوص چھندوں شلاً "دوہا" "گیت" اور سویا وغیرہ کے ساتھ خاص لگاؤ اور ہندی، سنسکرت کے دیگر چھندوں کی طرف سے عدم توجہی کے خلاف ایک ردِ عمل تھا

1۔ "اردو ہندی کے جدید مشترک اوزان" ص (51-49)

2۔ ۔ ایضاً ۔ ص (51-50) مزید تفصیلات کے لئے ملاحظہ ہو:

سریلے بول از عظمت اللہ خان 1959 اردو اکادمی سندھ مشن روڈ ۔ کراچی

مطبوعہ: باب السلام پریس کراچی

جس کے نتیجہ میں مختلف اقسام کے ان گنت چھندوں کا استعمال کیا گیا۔ گوناگوں چھندوں کے استعمال کی اس تحریک کو ہندی شاعری میں برج بھاشا اور کھڑی بولی کی باہمی کشمکش نے اور زیادہ تقویت بخشی۔

ہندی کھڑی بولی کی شاعری میں جن چھندوں کا بکثرت استعمال ملتا ہے، ان میں سے زیادہ تعداد ایسے چھندوں کی ہے جن کے مماثل اوزان و آہنگ اردو شاعری کی مستعمل بحروں میں اچھی طرح منجھ چکے تھے۔ ہندی شاعری میں اُردو بحروں اور ان کے مخصوص اوزان و آہنگ کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کے اسباب بیان کرتے ہوئے بسرا دھر نے لکھا ہے:۔

"اردو بحروں میں کھڑی بولی کا روزمرہ اور بول چال جس خوبی سے استعمال کیا جاتا ہے اور جس تاثر آفرینی پیدا ہوتی ہے عام طور پر ہندی چھندوں میں نہیں، جس آسانی سے کھڑی بولی کے افعال اردو بحروں میں کھپتے ہیں، ہندی چھندوں میں نہیں۔ وہ اگر بحروں میں آ کر انکو سجاتے ہیں تو اُردو بحریں ان کو سندر بنانے میں کم معاون نہیں ہوتی اور یہی سبب ہے کہ آجکل اردو بحروں کا پرچار کچھ زیادہ ہو گیا۔"[1]

"ہندی شاعری میں اُردو بحروں کے اوزان کا استعمال عام طور پر دو طرح سے ملتا ہے۔ پہلی صورت میں ہندی شعراء نے اُردو بحروں کے اوزان کو اردو شعراء کی طرح عربی عروض کے اصول اور ضوابط کے مطابق برتنے کی کوشش کی یعنی صرف لَے اور آہنگ پر زور دیا ہے۔ اس کے مماثل کسی ہندی چھند کی طرح لگھو اور گرو کی ترتیب ماتراؤں کی تعداد اور ریتی (وقفہ) وغیرہ کو ملحوظ رکھتے ہوئے استعمال نہیں کیا۔ کہیں کہیں پر ہندی الفاظ کو بحر میں موزوں کرنے کیلئے تلفظ بدل کر رکھنا پڑا اور کہیں لگھو کو گرو کی طرح اور گرو کو لگھو کی طرح استعمال کرنا پڑا۔

دوسری صورت یہ ہے کہ اردو بحروں کے اوزان و آہنگ کو پنگل شاستر کے اصول و ضوابط کے مطابق ماترک چھندوں کی طرح استعمال کیا گیا، یعنی لگھو اور گرو کی ترتیب ماتراؤں کی تعداد اور ریتی وغیرہ کو ماترک چھندوں کے عین مطابق ملحوظ رکھا گیا۔[2]

ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی کی کتاب "اردو اور ہندی کے جدید مشترک اوزان" میں مصنف نے کتنے ہی ایسے اوزان و آہنگ کی امثلہ پیش کی ہے جن کو دور جدید کے ہندی کویوں اور اردو شعراء

1۔ "اردو اور ہندی کے جدید مشترک اوزان" ص (۳۰-۲۹)
2۔ ایضاً ص (۳۱-۳۰)

نے مشترکہ طور پر استعمال کیا ہے یا ہندی اور اردو شاعری میں کوئی نیا عروضی تجربہ کرنا کی کوشش کی ہے یا جن چھندوں کے اوزان و آہنگ اردو بحروں کے اوزان و آہنگ سے مماثلت رکھتے ہیں، اس سلسلے میں ڈاکٹر موصوف کی کتاب ایک قاموس کا درجہ رکھتی ہے۔

پروفیسر مسعود حسین نے اردو کے نئے عروض کی بنیاد پنگل پر رکھنے پر زور دیکر لکھا ہے:۔

"اردو کے نئے عروض کی بنیاد پنگل پر رکھی جائے۔ اگر ہم پنگل کے طریقۂ تقطیع کو (جو بیک وقت سہل اور سائنٹیفک ہے) قبول کرلیں تو زحافات کے چکر سے نکل آئیں گے لیکن عربی اوزان کی حیثیت مسلم رہے گی۔ یہ خیال بالکل غلط ہے کہ ان کی چولیں ہندوستانی سنگیت میں نہیں بیٹھتیں" [1]

چنانچہ اُردو کے حروف تہجی کو ہی لیجئے۔ ان کی صوتی بنیاد ہندوستانی سنگیت کی سرگم پر کھڑی ہے۔

اُردو کے حروف تہجی کے صوتی نظام سے ہندوستانی سنگیت کی سرگم کے سروں کے ساتھ ہم آہنگی پر سید عابد علی عابد نے اپنی کتاب اسلوب میں ایک معلوماتی باب لکھا ہے۔ انھوں نے ترنم اور نغمے کے مفہوم کی توضیح کے لئے نہایت بنیادی اور اہم باتوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں:۔

"اردو میں حروف تہجی کی ترتیب پر غور کرنے سے ظاہر ہوگا کہ ان کی سلسلہ بندی یا گروہوں کا تعین بیش تر مخارجِ صوتی کے اعتبار سے ہے۔ لیکن یہ سوال فوراً پیدا ہوتا ہے کہ کسی ایک گروہ یا سلسلے میں حروف کی جو ترتیب متعین کی گئی ہے، اس کی بنیاد بھی مخارجِ صوت پر ہے یا نہیں؛ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ایسا نہیں ہے بلکہ اس کے خلاف ہر سلسلے اور گروہ کی اندرونی ترتیب غنائی ہے۔ بالفاظ دیگر یوں کہہ لیجئے کہ ہر سلسلہ یا گروہ مخارجِ صوت کے ایک خاص دائرے سے تعلق رکھتا ہے لیکن اس گروہ کے حروف کی اندرونی ترتیب اس طرح کی گئی ہے کہ ہر حرف کو ایک سُر مان لیا گیا ہے۔" [2] [ف]

اس کے بعد عابد صاحب نے ہندوستانی سنگیت کے سروں کی کیفیت پر مختصر روشنی ڈالتے کے بعد حروف تہجی کے گروہوں کی ترتیب دکھائی ہے۔ ملاحظہ ہو:۔

[1] "مقدمات شعر و زبان" از ڈاکٹر مسعود حسین خان۔ نیشنل فائن پرنٹنگ پریس حیدرآباد 1966ء - ص ،77

[2] - "اسلوب" ص ،186

(ف) ہندوستانی سنگیت کے باب میں سروں کا بیان آچکا ہے۔

"الف کو چھوڑ دیجئے کہ حرفِ علت ہے۔ پہلا گروہ دیکھئے ب پ ت ٹ ث۔ مان لیجئے کہ یہ سُر ہیں تو فوراً واضح ہوگا کہ ب شدھ ہے، پ تیور یا چڑھا ہوا سُر ہے۔ ت کومل یا اترا ہوا سُر ہے ٹ بہت چڑھا ہوا یا اَت تیور سُر۔ ث بہت اترا ہوا اَت کومل سُر۔ ج چ ح خ میں جیم شدھ، چ ح تیور، خ اَت تیور۔ د ڈ ذ میں د شدھ ہے، ڈ تیور ہے اور ذ کومل ہے۔ ر ڑ ز ژ میں ر شدھ ہے، ڑ تیور ہے، ز کومل ہے اور ژ اَت تیور۔ س ش شدھ اور تیور ہیں۔ اب معلوم ہو چکا ہے کہ ہر گروہ میں غنائی ترتیب یہ ہے۔ شدھ، تیور، یا شدھ تیور، کومل پھر اَت سر، اَت کومل۔[1]

آگے فرماتے ہیں کہ" بہر حال آپ دیکھیں گے کہ یہ ترتیب ہر جگہ ملحوظ ہے، اب سنگیت کے سُروں اور حروف تہجی کے سُروں میں ایک نمایاں فرق بھی ظاہر ہوا اور وہ یہ کہ جہاں سنگیت فقط سُر اور کومل سُروں کو پہچانتا ہے اور فقط ایک سُر کو یعنی مدہم کو تیور مانتا ہے وہاں اردو ہر گروہ میں علیحدہ علیحدہ شدھ اور تیور رکھتی ہے اور بعض گروہوں میں کومل اور اَت کومل اور اَت تیور سروں کو بھی پہچانتی ہے اور شاید اسی اعتبار سے اردو کے حروف تہجی تمام مشرقی زبانوں سے زیادہ ارتقا یافتہ ہیں کہ اَت تیور کی شکلیں اس میں سب سے زیادہ ہیں مثلاً ٹ، ڈ، ڑ۔

"اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض گروہ ایسے ہیں جنہیں فقط شدھ اور تیور سُر ہیں۔ تہجی میں بھی دو سُر اچل ہیں؛ ایک ل اور دوسرا م ن۔ م ن کو میں نے ایک سُر اس لئے مانا ہے کہ تبادلۂ حروف کے قانون کے مطابق یہ ہمیشہ ایک دوسرے سے آنکھ مچولی کھیلتے آئے ہیں۔ انبہ اور آم، انبالہ اور امبالہ، یہ سب م ن ہی کے کرتب ہیں، لیکن اگر آپ کو یہ توجیہہ پسند نہ آئے تو آپ یوں کہہ سکتے ہیں کہ سنگیت کے دو اچل سُروں کے مقابلے میں حروف تہجی کے تین اچل سُر ہیں۔[2] نتیجہ کے طور پر اردو شاعری میں غنائی ترتیب کو ملحوظ رکھتے ہوئے نغمے کا رنگ پھیکا، مدھم اور نازک ہو سکتا ہے یا شوخ، تیکھا، تیز اور روشن ـــــ اب شاید یہ ضرورت باقی نہیں رہی کہ کومل سُروں کے بیش تر استعمال سے لطیف، نازک اور نفیس دھنیں پیدا ہوتی ہیں۔ ہر چند کہ حروف تہجی سُر مان لینے کے بعد ہم اصولاً فقط اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ کومل حروف نغمے یا ترنم کا

1:- "اسلوب" ص 187

2:- "ایضاً" ص

لطیف پہلو جھلکے گا اور تیور حروف، نغمے کے شوخ اور روشن پہلوؤں کی طرف رہنمائی کریں گے، لیکن یہ بات کہے بغیر رہا نہیں جا سکتا کہ شاید لطیف ترین جذبات اپنے اظہار کے لئے کومل سُروں کا تقاضا کرتے ہیں اور جدید اور تیکھے جذبات طبعاً تیور اور ات تیور سُروں کا قالب ڈھونڈتے ہیں۔[1]

اب تک کی اس بحث سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ اردو حروف تہجی کے ہر گروہ میں شدھ، تیور، کومل اور ات تیور کی غنائی ترتیب پائی جاتی ہے جس کو آسانی کے لئے مندرجہ ذیل نقشے سے ظاہر کیا جا سکتا ہے:۔

شدھ سُر	تیور سُر	کومل سُر	ات تیور	ات کومل	اچل سُر
ب	پ	ت	ٹ	ث	
ج	چ	ح	خ		
د	ڈ	ذ			
ر	ڑ	ز	ژ		
س	ش				
(اپنی طرف سے میں دیگر حروف کے سلسلے میں یہ اضافہ کروں گا)					
ص	ض				
ط	ظ				[ل م ن]
ع	غ				
ف	ق				ہ
ک	گ				

(حروف علت کا جائزہ الگ سے لیا جائیگا)

ان حروف کی نغماتی کیفیت کے حساب سے نغمے کے حسب ذیل پہلو برآمد ہو سکتے ہیں۔

(۱) شدھ حروف کے بیشتر استعمال سے نازک عشقیہ خیالات کی نغمگی کا اظہار کیا جا سکتا ہے، مثلاً

1:۔ "اسلوب" ص (159-188)

2:۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے مدلل بحث کے بعد درج ذیل حروف کو اردو کے حروف تہجی قرار دیا ہے۔
ا۔ ب۔ پ۔ ت۔ ٹ۔ ث۔ ج۔ چ۔ ح۔ خ۔ د۔ ڈ۔ ذ۔ ر۔ ز۔ ژ۔ س۔
ش۔ ص۔ ض۔ ط۔ ظ۔ ع۔ غ۔ ف۔ ق۔ ک۔ گ۔ ل۔ م۔ ن۔ و۔ ہ۔ ی۔
(شمس الرحمٰن فاروقی مشمولہ لغت نویسی کے مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ۔ ص 154 ماہنامہ کتاب نما۔ جامعہ نگر دہلی 1985ء)

(۱) سائے کی طرح ساتھ پھریں سرو و صنوبر
تو اس قد دلکش سے جو گلزار میں آوے [غالب]

[اس میں "س، ک، س، ر، س، ر، ص، ب، ر، ت، س، د، د، ک، س، ج، ر" حروف کی تکرار سے سرسراہٹ (ملبوس یا سرو صنوبر کی سرسراہٹ) کی صوتی لہریں پیدا ہوتی ہیں۔ اس میں بنیادی صوت "س" کی ہے) ان حروف کو اس طرح کے گروہوں میں آواز کا روپ دیجئے۔ [س ک] [س ر] [س ر] [ص ب، ر، ت،] [س، د، د، ک]، [س، ج، ر]۔ ایک نغماتی زیر و بم کا ماحول ساحرکت میں نظر آتا ہے۔

(ب)۔ بسکہ ہیں ہم اک بہار ناز کے مارے ہوئے
جلوہ گل کے سوا گرد اپنے مدفن میں نہیں [غالب]

(۲) کومل حروف کے بیشتر استعمال سے نغمے کے ترنم کا لطیف نازک اور نفیس پہلو ظاہر ہوتا ہے۔

مثلاً:۔

زبانِ اہلِ زبان میں ہے مرگ خاموشی
یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانِ شمع [غالب]

(۳) تیور حروف سے نغمے کے شوخ اور روشن پہلوؤں کا انظہار ہوتا ہے۔

گورِ مجنوں سے نہ جاویں حشر تک ہم بے نوا
عیب ہے ہم میں جو چھوڑیں ڈھیر اپنے پیر کا [میر]

(۴) تیور اور اَت تیور حروف نغمے کے شدید اور تیکھے پہلوؤں کی رہنمائی کرتے ہیں۔

خطر کر، تُو، نہ چل زلف سے اس کی صبا اتنا
بلا آوے گی تیرے سر جو اس کا ایک مُو ٹوٹا (میر)

شدھ، کومل، تیور کی ترتیب سے یہ شبہ پیدا ہوسکتا ہے کہ اردو کے حروف تہجی میں تیور، شادھ سے جتنا چڑھا ہوا ہے کومل اس سے دوگنا اترا ہوا ہے۔ یا بالفاظِ دیگر یہ خیال پیدا ہو کہ سُر قایم کرتے وقت تیور کو شدھ اور کومل کے درمیان رکھا جائے گا۔" یہ مغالطہ ہے۔ دراصل تیور شدھ سے جتنا چڑھا ہوا ہے، کومل اتنا ہی اترا ہوا ہے۔ یعنی شدھ سر، کومل اور تیور سروں کے درمیان واقع ہے۔ اصطلاح میں اس کا فصل اور اس کی نسبت کومل اور تیور سے یکساں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جن اشعار میں تیور سروں کی کثرت ہوتی ہے، وہاں شدھ سرتیاں بھی کومل کی شکل اختیار کر لیتی ہیں، البتہ کومل اور تیور کبھی میل نہیں کھاتے اور ان کا فصل ہمیشہ یکساں رہتا ہے۔"[1]

عابد صاحب نے حروفِ علّت (ا۔و۔ی) کو اردو شاعری میں وہی درجہ دیا ہے جو سنگیت میں ٹھاٹھ کا ہے۔ اس سلسلے میں ردیف کے حوالے سے غزل کے ٹھاٹھ (تبیلہ) کو دریافت کرنے کی آسانی وغیرہ کا بھی ذکر کیا ہے۔ اس تمام بحث کا شعر یا حرف کی غنائیت سے کوئی تعلق نہیں، یہ تو محض تکنیکی باتیں ہیں۔ البتہ ایک بات قابلِ ذکر ہے کہ "حروفِ علّت کھینچا ہوا ہو تو صدائے موسیقی ہے کہ ایک اکائی کو دونا کر دیا گیا ہے، لیکن اگر دب جائے تو صدائے محض ہے کیونکہ اس صورت میں قباحت لازم آئے گی کہ حرفِ علّت کے تموّجات کم و بیش ہوتے ہیں اور ایک ہی سُر کے تموّجات میں کمی بیشی ناممکن ہے۔"[2]

حروفِ علّت کی ایک بنیادی صفت یہ ہے کہ شعر میں جس قدر آئیں، سروں کے تموّجات کی تعداد بڑھائی جا سکتی ہے اور الاپ کا خوبصورت سماں باندھا جا سکتا ہے۔ ہندوستانی سنگیت کی ایک بڑی خصوصیت اس کے الاپ کی گوناگونی ہے۔ سرگم کے سروں پر ہی غور فرمائیے، سا، رے، گا، ما، پا، دھا، نی ۔ سب سروں کے آخر میں ا۔ یا۔ ی حروفِ علّت آتے ہیں۔ وجہ یہی ہے کہ حروفِ علّت سُر کے ارتعاشات اور تموّجات کو بڑھانے میں بہت ممد و معاون ثابت ہوتے ہیں۔ "سا" کے الف کو جتنا بھی کھینچا جائے کھینچ سکتا ہے اور اصلی سُر میں (سا سے لے کر دھا تک) حرفِ علت

[1] "اسلوب" ص ۱۹۵

[2] ایضاً، ص ۱۹۶

ہی کی آواز یعنی سا، آ آ آ...... رے اے اے اے، گا آ آ آ وغیرہ حرفِ علت بجتی ہے۔ اسی خصوصیت کے حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جس شاعر کے یہاں حروفِ علت کا کثرت سے برتاؤ ملتا ہے۔ اس کی شاعری آسانی سے نغموں کا آبشار بن سکتی ہے۔ غالب کو شاید اسی لئے "الف" کا گرنا بے حد ناگوار گزرتا تھا۔ جس مصرع کے آخر میں حرف علت آئے اس میں ایک نغماتی تسلسل پیدا ہوتا ہے جو اسے دوسرے مصرعے سے پوری طرح ہم آہنگ کرنے کا موقعہ دیتا ہے۔ میر نے کثرت سے حروفِ علت کو برتا ہے، اسی لئے اس کی شاعری نغماتی گونج دکھائی دیتی ہے (غزلوں کے علمی تجزیے میں اس کی پوری تفصیل دی جائے گی)۔

اردو غزل کا صوتی مطالعہ

صوتیات لسانیات کی وہ سطح ہے جس پر ناقدِ شعر کا عمل شروع ہونا چاہئیے یعنی اسے نقدِ شعر کی اولین منزل بھی کہا جاتا ہے۔ قدیم زمانے سے لوگ شعر کی تنقید میں صوتیات کے عمل کو اہم مانتے آئے ہیں۔ تقریباً ہر زبان کی بوطیقا میں آوازوں کے خوش آہنگ اور بد آہنگ ہونے کا ذکر کیا گیا ہے۔ مغربی تنقید میں صوت و معنی کی ہم آہنگی کی تقلید میں اردو ادب بھی اس احساسِ نقد سے روشناس ہوا، اگرچہ اردو میں ان تنقیدی کوششوں کو ایک مربوط لسانیاتی نقطۂ نظر کے تحت پیش نہ کیا گیا، تاہم اسے ایک بنیادی اہمیت دینے کیلئے کوششیں ہو رہی ہیں اور ان کوششوں کو تاثراتی یا ذوقی نوعیت سے نکال کر مشاہدات کی علمی بنیاد فراہم کی جا رہی ہے۔

صوتیات میں آوازوں کے مخرج، ان کی ادائیگی اور باہمی ربط متعین کرکے اپنے نقطۂ نظر کو علمی بنیاد فراہم کی جاتی ہے۔ "ہر زبان کی بنیادی آوازوں کے باہمی آہنگ ہی سے شعر و نغمہ کا تار و پود تیار ہوتے ہیں۔ اسی لئے موسیقی کی طرح کسی زبان کی غنائی شاعری کا بھی ایک قومی مزاج ہوتا ہے۔ یہ قومی مزاج ہم آہنگ یا متضاد یا متوازی آوازوں اور اس زبان کے مخصوص نظامِ صوت سے بنتا ہے۔ اس لئے جب ہم ایک غیر زبان کی شاعری سنتے ہیں تو اپنی صوتیاتی عادتیں یا پسند اور ناپسند کو اس زبان کے نظامِ صوت میں منتقل کر دیتے ہیں اور اس کے اسی حصے کو لائقِ تحسین سمجھتے ہیں جس کا آہنگ ہمارے کانوں میں پہلے سے رچا ہوا ہے۔"[1]

1 "مقدمات شعر و زبان" از مسعود حسین خان۔ ص 19

شعر کے صوتی مطالعے کا مقصد یہی ہوتا ہے کہ وہ تاثراتی اور ذوقی تنقید کی اکثر اصطلاحوں کو ایک علمی بنیاد فراہم کرتا ہے، وجہ یہ ہے کہ شعر جہاں پڑھنے کی چیز ہے وہاں یہ سننے اور گانے کی ایک شئے بھی ہے۔ اکثر لوگ تنقید میں "لہجہ" (بلکہ لب و لہجہ) کا ذکر کرتے ہیں۔ مدھم یا پنچم سروں کو گردانتے ہیں۔ "لَے" نغمگی اور روانی پر زور دیتے ہیں۔ تاثراتی تنقید کے یہ احساسات عام طور پر صحیح ہوتے ہیں۔ لسانی مطالعہ شعر ان تاثراتی کلمات کی سائینسی بنیاد تلاش کرتا ہے اور اس کوشش میں کُل زبان کے صوتیاتی نظام کا تجزیہ ملتا ہے۔

اردو کے نظام صوت کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(۱) **مصوتے**: جو تعداد میں دس ہیں۔

(۲) **مصمتے**: جو تعداد میں سینتیس (۳۷) ہیں۔

چونکہ مصمتے آواز کے پہاڑ ہیں وہ چوٹیاں ہیں جن پر مصوتوں کا نغمہ رقص کرتا ہوا برآمد ہوتا ہے۔ اس لئے ان کی ادائیگی اور مخرج کے بارے میں تفصیل سے جاننا ضروری ہے۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے ان آوازوں کو حسب ذیل طریقے پر ترتیب دی جا سکتی ہے۔

حروف صحیح

			لہاتی (کوّے کی)	غشائی	حنکی (تالو کی)	کوز (الٹی ہوئی)	قفلی (اوپر کے مسوڑوں سے)	دندانی	لب دندانی	دولبی
بندشی آوازیں	غیر مسموع	بغیر "ہ" مخلوط	ق	ک	چ	ٹ		ت	•	پ
		مع "ہ" مخلوط		کھ	چھ	ٹھ		تھ	•	پھ
	مسموع	بغیر "ہ" مخلوط		گ	ج	ڈ		د	•	ب
		مع "ہ" مخلوط		گھ	جھ	ڈھ		دھ	•	بھ
	غنہ مسموع							ن		م

(جدول کا باقی حصہ اگلے صفحے پر ملاحظہ فرمائیں)

	لہاتی (کوے کی)	غشائی	حنکی (تالو کی)	کوزی (زبان مڑی ہوئی)	لثوی (دانتوں کے پیچھے مسوڑھے)	دندانی	لبی دندانی	دولبی
غیر مسموع	ہ	خ	ش		س		ف	
مسموع		غ	ژ		ز		و	
تھپک دار					ر			
تھپک دار (کوز)				ڑ ڑھ				
بغلی					ل			
نیم مصوتہ			ی					

اردو مصمتوں کی کل تعداد سینتیس ہے[1]

مذکورہ بالا جدول میں افقی تقسیم مخرج کے نقطۂ نظر سے لی گئی ہے اور عمودی تقسیم انداز ادائیگی کے نقطۂ نظر سے اردو کے حروف صحیح کا تجزیہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ خالص ہندی آوازوں کے ساتھ ساتھ اس میں خالص عربی اور فارسی آوازیں بھی شامل ہیں چونکہ ہماری شاعری کی صوتی روایات فارسی اور عربی سے بہت زیادہ متاثر ہے اس لئے اردو کے حروف صحیح کا حسب ذیل تجزیہ لائق توجہ ہے:—

(1) خالص ہندی آوازیں : ٹ ۔ ڈ ۔ ڑ

کھ ۔ چھ ۔ ٹھ ۔ تھ ۔ گھ ۔ پھ ۔ جھ ۔ ڈھ ۔ دھ ۔ بھ ۔ ڑھ ۔

(2) خالص عربی آوازیں :۔ ق

(3) خالص فارسی آواز : ژ

(4) عربی فارسی مشترک آوازیں : خ ۔ غ ۔ ف

(5) فارسی ہندی مشترک آوازیں : ک ۔ چ ۔ ت ۔ پ ۔ گ ۔ ج ۔ د ۔ ب ۔ ن ۔ م ۔ ش

س ۔ ی ۔ ر ۔ ل ۔ و ۔ ہ ۔

1 مقدمات شعر و زبان ۔ ص 20-19

(۶) عربی ہندی مشترک آوازیں :- ب - ت - ج - د - ر - س - ش - ک - ل - و - ہ - ی۔

(۷) عربی، فارسی، ہندی مشترک آوازیں :- ب - ت - ج - د - س - ش - ک - ل - م - ن
و - ہ - ی۔[1]

اردو شاعری کا تمام تر صوتی نظام مذکورہ بالا آوازوں کے تار و پود پر قائم ہے۔ حروف صحیح کے ان سنگ پاروں کو اردو کے دس حروفِ علت سے جوڑا جاتا ہے جن میں چار (ــِ ، ی، اِے، اَے) منہ کے اگلے حصے سے برآمد ہوتے ہیں اور پانچ (اُ - اُو - اَو - اُو ، او) منہ کے پچھلے حصے سے اور ایک (ــَ) درمیانی حصے سے۔

"اردو خالص صوتیاتی نقطۂ نظر سے بھی ایک ہندوستانی زبان ہے لیکن ہمارا شعری آہنگ بہت کچھ فارسی شعر گوئی کی روایات پر مبنی ہے۔ اردو شاعری کا سابقہ خالص طور پر ہندی کی کوز (ٹ - ڈ - ڑ) اور ملے مخلوط والی آوازیں (کھ - پھ - دھ وغیرہ) ہے۔ یہ داستان مرزا مظہر موسوی خان فطرت کی ۔ع

از زلفِ سیاہ تو بدل دوم پری ہے
در خانہ آئینہ گھٹا جوم بھری ہے

سے شروع ہوتی ہے اور میر و نظیر کے کوز آوازیں رکھنے والے الفاظ (ڈاگ، ڈالن، ڈول، ڈھنڈ، ڈھیر - ڈھینڈس، لنڈھنا - ڈھب، بھڑک اور رنگاوٹ) سے گزرتی ہوئی غالب اور اقبالؔ کے فارسی صوتی آہنگ پر ختم ہوتی ہے۔ جب کبھی ہندیت اور ہندی لہجہ غالب آجاتا ہے تو اس کا ٹھاٹھ یہ ہوتا ہے۔ ع

سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارا

اور جب مرزا غالبؔ اردو کے لہجہ پر چھا جاتے ہیں تو یہ فردوس گوش بن جاتا ہے۔ صفحے کے صفحے الٹتے چلے جائیے 'ٹ - ڈ - ڑ کی آوازیں اردو شاعری کے مقدس وید یعنی دیوان غالبؔ میں نہیں ملتیں۔ یہی حال علامہ اقبالؔ کا ہے۔"[2]

جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ ٹ - ڈ - ڑ کی آوازیں (کوز آوازیں) بذات خود ناہنجار اور بدآہنگ ہوتی ہیں

1 - مقدمات شعر و زبان ص 21-20
2 - - ایضاً - ص 22

ان سے مسعود حسین اختلاف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ تصور ایرانی، عربی، فرانسیسی یا اطالوی ہوسکتا ہے۔ ہندوستان کی آریائی زبان کا شعری ادب ان آوازوں سے مملو ہے یا اس کی جڑیں ہندوستانی موسیقی میں طبلے اور ڈھول کے رشتے سے پیوستہ ہیں۔ ان کے ناہنجار ہونے کا تصور دراصل پیدا ہوتا ہے، اس ایرانی شعری روایت کی بدولت جو آج بھی ہماری شاعری پر سایہ فگن ہے اور جو کوز آوازوں کو حسبِ ذیل انداز میں ملائم بناتی ہے :۔

کڑوڑ کا کرور

ساڑی کا ساری

پھلواڑی کا پھلواری

لیکن اس اساس اور غالبؔ و اقبالؔ کے باوجود کوز آوازوں کو اردو شاعری کے نازک ترین ذائقوں (میرؔ) نے قبول کیا ہے اور فارسی کی روایت کے ساتھ اس طرح "گل، گلِ گلاب" بنا دیا ہے کہ کوز آوازوں کی کوزیت ہمارے شعری آہنگ کا جزو لاینفک بن گئی ہے۔ ؎

الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا۔

ہندی کی ہائے مخلوط کے بارے میں مسعود حسین خان آگے چل کر رقمطراز ہیں کہ "ہندی کی ہائے مخلوط رکھنے والی آوازیں (کھ۔ دھ۔ بھ) کوز آوازوں کی بہ نسبت اردو شعری روایت میں زیادہ بہتر طریقے پر کھپ سکی ہیں۔ اس کی صوتیاتی وجہ یہ ہے کہ یہ آوازیں بذات خود زیادہ ثقت طلب نہیں۔ دوسرے یہ کہ ان سے مرکب الفاظ کی تعداد اردو زبان میں بہت زیادہ بھی ہے اور یہ آوازیں نہ صرف درمیان شعر میں واقع ہوئی ہیں بلکہ قوافی اور ردیف میں بھی نہایت کامیابی کے ساتھ لائی گئی ہیں۔ گو ان میں وہ روانی نہیں ملتی جو حروف علّت (آ) یا (ی) (ن) یا (م) سے مرکّب قوافی اور ردیف میں ملتی ہیں تاہم دیکھئے میرؔ کے مدہم لہجے میں اس سے کیا نغمہ برآمد ہوتا ہے ؎

ہم سے کچھ آگے زمانے میں ہوا کیا کیا کچھ
تو بھی ہم غافلوں نے آکے کیا کیا کیا کچھ

دل گیا، ہوش گیا، صبر گیا، جی بھی گیا
شغل میں غم کے ترے ہم سے گیا کیا کیا کچھ

حسرتِ وصل و غمِ ہجر و خیالِ رخِ دوست
مر گیا میں، پہ مرے جی میں رہا کیا کیا کچھ

______ میرؔ کی آہ و زاری کی واردات کھ - چھ - تھ - پکھ کے صوتی آہنگ میں کامیابی کے ساتھ آہیں بھرتی ابھرتی ہے ۔ اقبالؔ کی فکر پرستی اور غالبؔ کی حیات پرستی کا آہنگ ان سے بالکل مختلف حروف کا سہارا لیتا ہے ۔[1]

اردو حروف صحیح، مسموع اور غیر مسموع آوازوں میں تقسیم کئے جا سکتے ہیں، تمام حروف علت مسموع آوازیں ہیں اور موسیقی کی جان ہیں۔ ان کے علاوہ گ ۔ گھ ۔ ج ۔ جھ ۔ ڈ ۔ ڈھ ۔ د ۔ دھ ۔ ب ۔ بھ ۔ ن ۔ م ۔ غ ۔ ژ ۔ ز ۔ ڑ ۔ ڑھ ۔ ر ۔ ی ۔ ل ۔ و ۔ مسموع حروف صحیح ہیں، یعنی اردو شاعری کے تانوں بانوں میں کل دس حروف علت، اکیس حروف صحیح، کل اکتیس مسموع آوازیں ہیں ۔ غیر مسموع آوازیں تعداد میں کل سولہ ہیں :۔

ک ۔ کھ ۔ ج ۔ چھ ۔ ٹ ۔ ٹھ ۔ ت ۔ تھ ۔ پ ۔ پھ ۔ خ ۔ ش ۔ س ۔ ف ۔ ہ ۔ ق ۔

ان آوازوں سے ہماری شاعری میں صوتی وادیاں بنتی ہیں، کیونکہ موسیقی کی بنیاد مسموع آوازوں بالخصوص حروف علت پر ہوتی ہے ۔ گلے کے پردوں کے زیر و بم میں تمام راگوں کے امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں ۔ غنائی شاعری کی حیثیت سے غزل موسیقی سے قریب ترین ہے، اسی لئے غزل میں جس قدر غنایت ہوگی اسی قدر اس کے الفاظ میں حروفِ علت کی بہتات ہوگی ۔ حروفِ علت کے بعد ترجیع مسموع حروفِ صحیح کو دی جائے گی اور غیر مسموع آوازوں کا تناسب عام طور پر 1/3 سے زیادہ نہیں ہوگا ۔ مثال کے طور پر میرؔ یا غالبؔ کی مشہور نغمہ ریز غزلوں کا جائزہ لیجیے :۔

1۔ ع الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
2۔ ع نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے

1۔ مقدمات شعر و زبان ص 25-24

توحسبِ ذیل نتائج برآمد ہوتے ہیں:۔

ہر صورت میں حروفِ علت کی تعداد سب سے زیادہ ملتی ہے، اس کے بعد مسموع حروفِ صحیح آتے ہیں اور سب سے آخر میں غیر مسموع۔ دو غیر مسموع آوازوں کا اتصال بہ مشکل ملے گا جب کہ مسموع مرکب بھی آتے ہیں۔ عام طور پر غنائی ردیفیں ا۔و۔ی سے مرکب ہوتی ہیں یا "ز" اور "ل" سے غیر مسموع حروفِ صحیح کی ردیفوں میں اساتذہ نے کہا ضرور ہے، مثلاً۔

نقش نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں انتظارِ ساغر کھینچ

مگر "ز" کے ارتقاء کی عدم موجودگی کی وجہ سے رواں نہیں ہوتیں۔ حروف علت والی ردیفوں میں یہ بھی خصوصیت ہے کہ انھیں موسیقی کی ضرورت کے مطابق کھینچ کر بھی پڑھا جا سکتا ہے، چنانچہ عام طور پر ہمارے اساتذہِ غزل نے اچھا اور زیادہ ا۔و۔ی کی ردیفوں ہی میں کہا ہے۔

حروفِ علت کی کمی بیشی شعر کی کیفیت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ چھوٹی یا طویل بحروں میں حزن و یاس کی کامیاب ترجمانی کا انحصار بہت کچھ حروف علت کی کثرت پر ہوتا ہے۔ مرزا غالب کی دو مشہور غزلوں میں:۔

(۱) دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے — آخر اس درد کی دوا کیا ہے
(۲) کوئی امید بر نہیں آتی — کوئی صورت نظر نہیں آتی

حروفِ علت اور حروفِ صحیح کا تناسب ۵۷٪ کا ہے۔ اس کے برعکس ان کی فکریہ غزل:۔

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

میں حروف علت گھٹ کر ۴۵٪ رہ جاتا ہے۔ مذکورہ بالا غزلوں کا صوتیاتی تجزیہ اس بات کی واضح دلیل ہے کہ جب جذبہ دل کی آنچ بن کر برآمد ہوتا ہے تو وہ حروفِ صحیح کی رکاوٹوں کو کم سے کم قبول کرتا ہے اور حروفِ علت کی گذرگاہوں کو پسند کرتا ہے۔ موجودہ تنقید میں اس قسم کی تاثراتی اصطلاحات اور تراکیب کا جواز

کہ میر کی شاعری کا لہجہ "مدھم" ہے یا غالب "بلند بانگ" انداز میں نغمہ سرا ہوتے ہیں تو صرف یہی ہو سکتا ہے کہ میر حروفِ علت (ا۔ و۔ ی) بکثرت استعمال کرتے ہیں۔ اس درجہ کہ کوز آوازوں کے روڑے تک ان کے آہنگ میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ اس کے برعکس غالب کوز آوازوں سے زیادہ سروکار نہیں رکھتے وہ فارسی صوتیاتی آہنگ کے جلتے سروں میں گاتے ہیں۔ جلتے سروں کی صوتیاتی توجیہہ یہ ہے کہ وہ عربی و فارسی چستانی آواز (رگڑ کے ساتھ پیدا ہونے والی آوازیں مثلاً خ۔ ش۔ ف۔ ز وغیرہ) سے اپنا صوتی آہنگ تیار کرتے ہیں اور بیشتر انہیں ن۔ م کی انفی موسیقی کا پس منظر عطا کرتے ہیں۔ یہی آہنگ اقبال کا ہے۔ صوتیاتی نقطۂ نظر سے میر کے انداز کی ناتمام توسیع فراق کے کلام میں ملتی ہے جو صوتیات اور آہنگ دونوں کی سطح پر بے شمار پیوند پیش کرتی ہے۔[1]

اردو شاعری کے صوتی تار و پود میں ق۔ خ اور غ بہت کم اثر انداز ہوئے ہیں۔ ق کی صوتی قدر سے اردو طبقہ کا بڑا حصہ (مغربی پاکستان باستثنیٰ صوبہ سرحد) بے بہرہ ہے۔ خ اور غ بھی لہاتی یا غشائی چستاتی آوازیں ہونے کی حیثیت سے ہناری آوازوں سے بہت زیادہ ہم آہنگ نہیں۔ میر کے دل کی تپش اور اقبال کی فکر کی روشنی بھی صوت کی ان اکائیوں کو فردوس گوش نہ بنا سکیں۔[2]

ہم اور تیری گلی سے سفر دروغ دروغ
کہاں دماغ ہمیں اس قدر دروغ دروغ
تم اور ہم سے محبت خلاف خلاف
ہم اور الفت خوب دگر دروغ دروغ
کسو کے کہنے سے مت بد گمان ہو میرے تو
وہ اور اس کو کسی پر نظر دروغ دروغ

(میر)

ہزار خوف ہو لیکن زبان ہو دل کی رفیق
یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق

[1] ۔ "مقدمات شعر و زبان" ص۔ 25-26)

'ہجوم کیوں ہے زیادہ شراب خانے میں
فقط یہ بات کہ پیرِ مغاں ہے مردِ خلیق
اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی
نہ ہو تو مردِ مسلماں بھی کافر و زندیق

ان غزلوں پر اعتراض معنوی حیثیت سے نہیں صرف صوتی حیثیت سے عائد ہوتا ہے بلکہ جب یہ خیال آتا ہے کہ خود اقبالؔ کے کانوں میں "ق" کا لحن "ک" کی شکل میں نمودار ہوگا تو لہاتی منہ بند آواز (ک) کا لحن سنائی دیتا ہے جس سے ہمارے کان آشنا ہیں۔[1]

صوتی آہنگ کے ساتھ ساتھ غنائی شاعری میں جذبہ اور تخیّل کی ہم آہنگی بھی اہم ہے۔ جذبہ بڑی حد تک تخیّل کی کارفرمائی کا نتیجہ ہوتا ہے۔ تخیّل انسانی جذبات کی داخلی کیفیت سے نمو پذیر ہوتا ہے۔ شعر اور موسیقی میں تاثر خارجی اصوات کا رہین منت ہوتا ہے۔ موسیقی کا توافق اور ہم آہنگی اسے اُکساتے اور بھولی بسری یادوں کو تازہ کرتے ہیں جن میں منطقی ترتیب کے بجائے ایک قسم کا طلسمی ربط ہوتا ہے۔ جس طرح موسیقی میں نہ تو جذبے کا سبب ظاہر کیا جاتا ہے اور نہ اس کے مقصود و منتہا کی جانب رہنمائی ہوتی ہے اسی طرح غزل میں بھی صرف جذبے کے وجود اور اصلیت کی طرف خفیف سا اشارہ کیا جاتا ہے۔ جس طرح موسیقی میں جذبے کا کوئی پس منظر بتانا ضروری نہیں ہوتا۔ جیسے مصوری یا مجسمہ سازی میں ضروری ہوتا ہے، اسی طرح غزل میں بھی اس کی کوئی ضرورت نہیں ہوتی۔ موسیقی کی طرح غزل میں بھی اشیاء یا واقعات کی کوئی خارجی توجیہہ نہیں ہوتی بلکہ خود اپنے تصورات سے اس خلا کو پُر کرتے ہیں جو یادوں کے براگندہ ہونے کے سبب ہمارے حافظے میں پیدا ہوتا ہے۔ موسیقی ایسی زبان ہے جسے ہم سب سمجھتے ہیں، اس واسطے کہ اس کے ذریعے ہمارے جذبات کی بنیادی حقیقت کا اظہار ہوتا ہے لیکن اس زبان کو ہم سے ہر ایک کے اندرونی تجربوں کی دنیا جدا ہے۔ موسیقی اور لحن صرف یہی نہیں کہ ہماری جذباتی زندگی کی بھولی بسری یادوں کو ابھارتے ہیں بلکہ اس کی تہذیب بھی کرتے ہیں۔ جذبے

1 "مقدمات شعر و زبان" ص ۹۲

کے آہنگ سے نغمے کے آہنگ کی تخلیق ہوتی ہے اور نغمے کے آہنگ سے جذبے کی تہذیب ہوتی ہے۔ غنائی شاعری میں سننے والا اپنی ذات کو نغمے کی روح سے وابستہ کر لیتا ہے جو اور دوسرے فنون لطیفہ کے مقابلے میں خارجی اثر سے بے نیاز اور بے آمیزش ہوتی ہے۔ غزل میں جو غنائی شاعری سے عبارت ہے لفظوں کا تزکیہ نغمے سے ہوتا ہے اور ان کی معنویت بڑھ جاتی ہے۔ لبعض دفعہ خاص تجریدی نغمے کو معیّن کرنا مشکل ہوتا ہے۔ لیکن شعر میں لفظوں کی مدد سے یہ دشواری باقی نہیں رہتی۔ نغمے کی روح اور لفظ کی روح جب ہم آہنگ ہو کر ایک دوسرے میں سمو جاتی ہے تو شعر کی تاثیر کہیں کہیں پہنچ جاتی ہے۔ اگر لفظوں میں نثر کی طرح تعیّن یا تفصیل زیادہ ہے تو وہ نغمے سے کبھی بھی ہم آہنگ نہیں ہو سکتے، جس کے باعث شعر بے اثر اور پھسپھسا رہے گا۔ بیانیہ قسم کی ذہنی شاعری جو ارادی قوّت کے بل بوتے پر کی جائے اور جس میں تحتِ شعور کی یادوں اور ارتقائے کیف کی کمی ہو اپنی بے آہنگی کے سبب بے اثر رہے گی۔

اس میں شبہ نہیں کہ غنائی شاعری میں خالص موسیقی کی بہ نسبت جس میں بول ہی بول ہوتے ہیں زیادہ تعیّن پایا جاتا ہے۔ لفظوں کے معنٰی ہوتے ہیں۔ سُروں کے معنی نہیں ہوتے، ان کا اثر بس اشارتی ہوتا ہے۔ جس طرح موسیقی میں سروں اور راگوں کا اعادہ ہوتا ہے اسی طرح غزل میں ردیف اور قافیے کے اعادے اور ترتیب سے وہی کام کیا جاتا ہے۔ نثر میں متکلّم مخاطب کو مطلب منتقل کرتا ہے تاکہ اطلاع ہو اور عمل کی کوئی صورت ظہور میں آئے۔ عامل کو اعادہ پسند نہیں ہوتا۔ وہ گذری ہوئی منزلوں سے پھر دوبارہ گذرنا نہیں چاہتا بلکہ آگے بڑھنا چاہتا ہے۔ اس لئے نثر میں اعادہ و تکرار عیب ہے لیکن غنائی شاعری میں یہ عیب نہیں بلکہ اس کی خوبی ہے۔ جذبہ، وزن اور سُروں کے ذریعے بار بار اپنا اظہار کرنا چاہتا ہے اس واسطے کہ اس تکرار سے تحتِ شعور کی بھولی بسری یادوں کو اُبھارتے میں مدد ملتی ہے غزل میں ردیف و قافیہ اور وزن و بحر موسیقی کی لَے اور سُروں کی طرح بظاہر مبہم اور بے مقصد معلوم ہوتے ہیں لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ اُن کے توسط سے خیال نغمے میں ضم ہو جاتا ہے اور جذبے کی اندرونی حرکت اور شدّت ظہور میں آتی ہے یا یوں کہیے کہ شاعر محسوس کرتا ہے کہ اس کے اندرونی تجربوں کی ترجمانی لفظوں سے جیسی چاہئے ویسی ممکن نہیں تو وہ وزن اور آہنگ سے ان کی بازگشت کو گرفت میں لانے کی

کوشش کرتا ہے تاکہ لفظوں کی کوتاہی کو اس طرح دور کر سکے جس طرح موسیقی میں جذبے کا اظہار بے لوث اور نکھری ہوئی شکل میں ہوتا ہے ویسا شعر میں نہیں ہو سکتا جو لفظوں کا مجموعہ ہوتا ہے لیکن پھر بھی شاعر اپنے جذبے کو تحتِ شعوری دنیا کا طلسمی عنصر ہے خیال کا رنگ دیکر اس کے کچھ نہ کچھ دھندلے نقوش ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ موسیقی بھی اگر ایک طرح سے دیکھا جائے تو اظہار میں محدود نظر آتی ہے۔ تحتِ شعور کی جذباتی دنیا میں جو ہنگامے بپا ہیں ان کی تھوڑی بہت کیفیت تو وہ ضرور پیش کرتی ہے۔ لبعض دفعہ اس دنیا کا حال لفظوں سے بہت کچھ کھلتا ہے جن کی آوازِ بازگشت تخیل کی وادیوں میں گونجتی ہے۔ لفظ میں جذبہ اور تخیل جب ملتے ہیں تو ذہن میں اسی طرح روشنی کی کرن پیدا ہوتی ہے جیسے دھات اور چقماق سے چنگاریاں نکلتی ہیں۔ بعض لفظ ایسے ہوتے ہیں جن میں انتقالِ ذہنی اور تلازم خیالات کی غیر معمولی صلاحیت ہوتی ہے ان کی بدولت تاثرات کی دنیا اپنے حقائق تازہ بہ تازہ نو بہ نو پیش کرتی ہے۔ ان حقائق کے رُخ پر جذبے اور تخیل کا غازہ ملا ہوا ہوتا ہے۔ محفلِ خیال کے نقوش و تصورات خارجی حقیقت سے ہم کلام ہونے لگتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے تحتِ شعور کی تاریکیاں ایکدم سے جلوؤں سے معمور ہوگئیں اور دل کی سونی بستی میں چہل پہل اور رونق پیدا ہو گئی۔ قادر الکلام شاعر کے یہاں جذبہ اور تخیل مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور ان کے الگ الگ وجود باقی نہیں رہتے۔ وہ اپنی طلسمی اعجاز سے تخیل کو جذبات زدہ ہونے سے بچا لیتا ہے اور اسی طرح جذبے کو تخیل زدہ نہیں ہونے دیتا۔ غنا کی شاعری میں اگر اس قسم کا ضبط و اعتدال نہ ہو تو اس کی تخلیق حسن کی صلاحیت مجروح ہو جائے گی۔ کبھی ادراک کو وسعت دیکر اسے جذبے کے ساتھ وابستہ کیا جاتا ہے تاکہ فکر کا سپاٹ پن دور ہو۔ غنا کی شاعری میں یہ سب صورتیں ممکن ہیں اور نغمہ و آہنگ کسی ایمائی کیفیت میں حافظے اور تمنا کی نیرنگیاں لفظوں کا روپ بھر کر جاذبِ قلب و نظر بنتی ہیں۔ شاعرانہ صداقت ان ہی سے عبارت ہے۔[1]

اب تک کی بحث کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ :-

(1) ہر زبان کا ایک اپنا انفرادی نظامِ عروض ہوتا ہے جو اس کی قومی موسیقی سے ہم آہنگی کی بنا پر مقبول ہوتا ہے۔

(2) اُردو نے ہر چند کہ اپنا عروض نظام فارسی سے لیا ہے مگر جس طرح اہلِ فارس نے اپنی قومی موسیقی

1 "اُردو غزل" ص (۱۷۰ - ۱۷۱)

کے آہنگ کے پیش نظر عربی عروض کے وہی اوزان قبول کئے جو اُن کے قومی مزاجِ موسیقی سے ہم آہنگی کی ترجمانی کرتے تھے اسی طرح اہلِ اردو (یا اہلِ ہند) نے بھی فارسی سے وہی اوزان اخذ کئے جو ہماری قومی موسیقی سے مطابقت رکھتے ہیں۔ اسی لئے ہم دیکھتے ہیں کہ اردو شاعری میں بالخصوص غزل میں چند ہی اوزان ایسے ہیں جنھیں شعراء نے کثرت سے برتا ہے۔ [تفصیل آگے آئے گی]

(۵) شعر میں غنایت پیدا کرنے والے عناصر میں سے بحر و وزن کے بعد سب سے بڑا عنصر خود لفظ ہے۔ الفاظ کی غنائیت میں بحر و وزن کے ساتھ مل کر جذبات کو زیر و بم بخشتی ہیں۔ اُردو غزل میں غنائیت پیدا کرنے والے سب سے مؤثر عناصر حروفِ علت ہیں۔ [تفصیل آگے آئے گی]

(۶) ہندوستانی موسیقی کے اہم عناصر مندرجہ ذیل ہیں:-

(۱) آلاپ (۲) میلوڈی (یعنی ایک سُر کے تموجات پر ارتکاز) (۳) تان وغیرہ۔

اُردو غزل چونکہ ہندوستانی موسیقی کی ایک مقبول ترین صنف اس لئے ہے کہ اس نے اپنے آپکو آلاپ، میلوڈی اور تان کے ہمہ جہت عناصر کا ترجمان بنایا ہے۔ [تفصیل آگے آئیگی]

اب آیئے اردو غزل کے اس عروضی نظام کا مطالعہ کریں جو ہماری قومی موسیقی سے ہم آہنگی کی بنا پر اُردو شاعروں میں مقبول ہے۔ اس مطالعے کے بعد ہم ان بحروں کی نشاندہی کر سکتے ہیں جو مختلف ادوار میں مختلف غزل گو شعراء نے کثرت سے استعمال کی ہیں۔ اس مطالعے کے لئے میں نے جن نمائندہ شعراء کا انتخاب کیا ہے ان میں ہر شاعر اپنے عہد کے شعری مزاج کی ترجمانی کرتا ہے مثلاً **ولی، میر تقی میر، غالب** اور **اقبال**۔ **ولی** اگرچہ ایک عظیم شاعر نہ تھا مگر اپنی بعض امتیازی خصوصیات کی بُنیاد پر انہیں وہی مقام حاصل ہے جو **میر، غالب** اور **اقبال** کو اپنے اپنے عہد میں حاصل ہوا ہے۔ مثلاً

ولی نے تقریباً وہ سارے اوزان برتے ہیں جو آگے چل کر اردو غزل کا خاصہ بن گئے۔ اگرچہ موضوعِ شعر کی وہ ہمہ جہتی اور وسعت ولی کے یہاں نہیں پائی جاتی مگر اس کے لئے یہ بھی کہا جا سکتا ہے۔ کہ وہ اُردو غزل کے ابتدائی شاعر تھے۔ ان کے یہاں ان سب چیزوں کا تقاضا بھی نہیں کیا جا سکتا ہے۔ میرے پیش نظر جناب سید نور الحسن ہاشمی کی مرتب کی ہوئی کُلیاتِ ولی ہے[1]۔ میں نے اختصار کے لئے

1۔ "کُلیاتِ ولی" (بار دوم) مرتبہ سید نور الحسن ہاشمی، شائع کردہ انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی 1945ء۔

ولی کی کلیات میں سے "ردیف الف" سے صرف ۳۰ غزلوں کا عروضی تجزیہ کیا ہے۔ یہ اہتمام اس لئے کیا گیا کہ کم سے کم غزلوں میں سے ایک واضح نتیجہ برآمد کرنے کی کوشش کی جائے۔ اس مطالعے میں کلیات ہٰذا کی صفحہ ایک سے لیکر صفحہ اٹھارہ تک غزلوں کو چھوڑا گیا ہے اور کسی خاص ترتیب کا بھی اہتمام نہیں رکھا گیا ہے۔ اِن عروضی مطالعوں سے قبل ایک بات واضح کرنی مقصود ہے۔ وہ یہ کہ اِن بحروں کو جن میں مختلف اجتماعات اور زحافات از روئے علم عروض جائز ہے ایک ہی نام کے تحت رکھ کر بنیادی وزن کے طور پر شناخت کیلئے رکھا گیا ہے مثلاً ایک بحر ہے "بحر خفیف مسدّس مخبون ابتر"۔ اِسے مخبون مسکن بھی کہتے ہیں۔ اس کے مختلف اوزان مندرجہ ذیل ہیں:۔ مثال نمبر (۱)

بُنیادی وزن:۔ فَاعِلَاتُنْ مفاعِلُن فَعْلُن

بحر:۔ بحر خفیف مسدّس مخبون ابتر / مخبون مسکن /

دیگر اوزان:۔

(۱) فَعِلاتن مفاعِلُن فَعْلان

بحر خفیف مسدّس مخبون مسکّن مقصور (یا مشعث مقصور)

(2) فاعلاتن مفاعِلُن فَعِلُن

بحر خفیف مسدّس مخبون محذوف

(3) فاعلاتن مفاعِلُن فَعْلان

بحر خفیف مسدّس مخبون مسکن مقصور

(4) فَعِلاتن مفاعِلُن فَعِلان

بحر خفیف مسدّس مخبون مقصور، وغیرہ وغیرہ

اس بحر کے صدر و ابتدا میں فاعلاتن سالم اور فعلاتن مخبون کا اجتماع جائز سمجھا جاتا ہے اور شعر کے عروض و ضرب میں ایک جگہ فَعِلُن مکسور العین اور دوسری جگہ فَعْلُن ساکن العین آسکتا ہے۔

مثال نمبر (2)

بُنیادی وزن :۔ مفاعِلُن فعِلاتن مفاعِلُن فعِلُن

بحر :۔ بحرِ مجتث مثمن مخبون محذوف

دیگر اوزان :۔

(1) مفاعِلُن فَعِلاتن مفاعِلُن فَعِلُن

بحرِ مجتث مثمن مخبون محذوف مسکّن

(2) مفاعِلُن فَعِلاتن مفاعِلُن فَعِلان

بحرِ مجتث مثمن مخبون مسکن مقصود

(3) مفاعلن فعلاتن مفاعِلُن فعِلان

بحرِ مجتث مخبون مقصود ۔ وغیرہ وغیرہ

اس بحر میں اس قسم کے اجتماعات جائز سمجھے جاتے ہیں ۔

مثال نمبر (3)

بنیادی وزن :۔ فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فعِلُن

بحر :۔ بحر رمل مثمن مخبون محذوف مسکّن

دیگر اوزان :۔

(1) فاعلاتن فعِلاتن فَعِلاتن فعِلُن

بحر رمل مثمن مخبون مقصور

(2) فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلان

بحر رمل مثمن مخبون مشعث مقصور

(3) فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فعِلان

بحر رمل مثمن مقصور ۔

(۴) فعِلا تن فعلاتن فعَلاتن فعَلان

بحر رمل مثمن مخبون مشعث مقصور

(۵) فعِلاتن فعِلاتن فعِلاتن فعِلان ..... وغیرہ وغیرہ

اس بحر میں بھی اس قسم کے اجتماعات کا پتہ چلتا ہے۔ علیٰ ھذا القیاس۔

نیز عروضی مطالعے میں صرف ان غزلوں کو شامل کر لیا گیا ہے جو تین یا تین سے زیادہ اشعار پر مشتمل ہوں وہ اس واسطے کہ موسیقی میں استھائی اور انترہ کا جو اسلوب ہے اس کی رو سے مطلع کو استھائی اور کم از کم اور دو اشعار کو انترہ مانا جائے گا۔ اسی لئے یہ التزام رکھا گیا ہے۔

جدول نمبر (1)

کلیاتِ ولیؔ میں 100 غزلوں کا عروضی مطالعہ

کل غزلیں ۔ 456

نمبر	وزن	بحر	فی صد
1	فاعلاتن مفاعلن فعلن ۔	بحر خفیف مسدس مخبون ابتر مخبون مسکن	29%
2	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن ۔	بحر ہزج مثمن سالم	12%
3	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن ۔	بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف	12%
4	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن ۔	بحر ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف	9%
5	مفاعیلن مفاعیلن فعولن ۔	بحر ہزج مسدس محذوف	7%
6	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن ۔	بحر مجتث مخبون محذوف	6%
7	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	بحر مضارع مثمن اخرب	5%
8	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	بحر رمل مثمن محذوف	3%
9	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	بحر رمل مسدس محذوف	ایضاً
10	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	بحر منسرح مثمن مطوی مسکوف	ایضاً
11	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	بحر رمل مثمن مخبون محذوف مسکن	2%
12	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	بحر رجز مثمن سالم	ایضاً
13	فعولن فعولن فعولن فعل	بحر متقارب مثمن محذوف	ایضاً

جدول کا بقیہ حصہ اگلے صفحے پر ملاحظہ فرمایئے

14۔ مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن — بحر ہزج مثمن اخرب سالم الآخر۔ — 2٪

15۔ مفعول مفاعلن فعولن — بحر ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف۔ — 1٪

اس عروضی مطالعے کے بعد ہم مندرجہ ذیل نتائج اخذ کر سکتے ہیں :۔

1:۔ ولی نے اپنی غزلیات میں انہی پندرہ اوزان کو یا ان کی دیگر محذوف صورتوں کو برتا ہے۔

2:۔ ولی نے سب سے زیادہ جو اوزان برتے ہیں وہ نمبر 1 سے لیکر نمبر 5 تک ہیں۔

3:۔ ولی کے یہاں سب سے زیادہ وزن یا بحر نمبر 1 ہے۔

جدول نمبر :- (2)

کلیاتِ میر میں سے 100 غزلوں کا عروضی مطالعہ

کل غزلیں = 440

میرے پیشِ نظر "کلیاتِ میر" مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ہے۔[1]

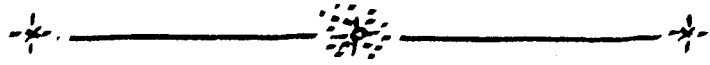
نمبر	وزن	بحر	فی صد
1	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن ۔	بحرِ مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف ۔	22٪
2	فاعلاتن مفاعلن فعلن ۔	بحرِ خفیف مسدس مخبون ابتر/ مخبون مسکن ۔	16٪
3	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن ۔	بحرِ رمل مثمن مخبون محذوف مسکن ۔	13٪
4	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن ۔	بحرِ مضارع مثمن اخرب ۔	12٪
5	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ۔	بحرِ رمل مثمن محذوف ۔	7٪
6	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن ۔	بحرِ مجتث مخبون محذوف ۔	ایضاً۔
7	فعولن فعولن فعولن فعولن ۔	بحرِ متقارب مثمن سالم	ایضاً۔
8	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن ۔	بحرِ ہزج مثمن سالم	6٪
9	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن	بحرِ ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف	4٪
10	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	بحرِ ہزج مثمن اخرب سالم الآخر	2٪
11	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	بحرِ رمل مسدس محذوف	1٪
12	مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن	بحرِ رجز مثمن مطوی مخبون	۔ایضاً۔
13	مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن	بحرِ رجز مثمن سالم	۔ایضاً۔

1۔ "کلیاتِ میر" مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ۔ جموں و کشمیر اکادمی آرٹ اینڈ لنگویجز ۔ 1973ء

جدول نمبر 2 کے مطالعے سے مندرجہ ذیل نتائج اخذ کر سکتے ہیں کہ :-

1۔ میر نے اپنی غزلیات میں ان ہی اوزان کو زیادہ برتا ہے ۔

2۔ میر نے سب سے زیادہ جو اوزان برتے ہیں وہ نمبر 1 سے لیکر نمبر 5 تک ہیں ۔

3۔ میر کے یہاں کثرت سے وزن نمبر 1 ملتا ہے ۔

جدول نمبر: 3

دیوان غالب کا عروضی مطالعہ[1]

کل غزلیں = 185

نمبر	وزن	بحر	فیصد
1۔	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن ۔	بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف ۔	34٪
2۔	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ۔	بحر رمل مثمن محذوف ۔	29٪
3۔	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن ۔	بحر مجتث مثمن مخبون محذوف ۔	28٪
4۔	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن ۔	بحر رمل مثمن مخبون ۔	25٪
5۔	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن ۔	بحر ہزج مثمن سالم ۔	21٪
6۔	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن ۔	بحر ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف ومقصور ۔	14٪
7۔	فاعلاتن مفاعلن فعلن ۔	بحر خفیف مسدس مخبون ابتر / مخبون مسکن ۔	10٪
8۔	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ۔	بحر رمل مسدس محذوف ۔	۔ ایضاً ۔
9۔	فاعلات مفعولن فاعلات مفعولن ۔	بحر مقتضب مثمن مطوی مقطوع	3٪
10۔	فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن ۔	بحر رمل مثمن مشکول	2٪
11۔	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن ۔	بحر مضارع مثمن اخرب	1٪
12۔	مفاعیلن مفاعیلن فعولن ۔	بحر ہزج مسدس محذوف یا مقصور	ایضاً
13۔	مفعول مفاعلن فعولن مفعول فاعلن فعول ۔	بحر ہزج مسدس اخرب	ایضاً

باقی اگلے صفحے پر

14۔	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	بحرِ ہزج مثمن اخرب۔	1%
15۔	مفتعلن مفتعلن فاعلات مفتعلن فع	بحرِ منسرح مثمن مطوی، منحور	ایضاً
16۔	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	بحرِ رجز مثمن مخبون، مطوی	2%
17۔	فعولن فعولن فعولن فعولن	بحرِ متقارب سالم	ایضاً

مندرجہ بالا تجزیے سے ہم نے مندرجہ ذیل نتائج اخذ کئے ہیں:۔

1۔ غالب نے اپنی غزلوں میں یہی سترہ 17 اوزان یا ان کی مختلف محذوف صورتوں کو برتا ہے۔

2۔ غالب نے اپنی غزلوں میں سب سے زیادہ جو اوزان برتے ہیں جو نمبر 1 سے لیکر نمبر 6 کے لگ بھگ ہیں۔

3۔ غالب کی غزلوں میں سب سے زیادہ وزن نمبر 1 کا استعمال ہوا ہے۔

جدول نمبر ۔ 4

غزلیاتِ اقبالؔ کا عروضی مطالعہ ۔ کل غزلیں = 112

نمبر	وزن	بحر	فی صد
1 ۔	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن ۔	بحرِ مجتث مخبون محذوف ۔	25 %
2 ۔	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن ۔	بحرِ ہزج مثمن سالم ۔	16 %
3 ۔	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ۔	بحرِ رمل مثمن محذوف ۔	8 %
4 ۔	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن ۔	بحرِ رمل مثمن مخبون محذوف مسکن ۔	7.14 %
5 ۔	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن ۔	بحرِ ہزج مثمن اخرب سالم الآخر ۔	ایضاً
6 ۔	مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن ۔	بحرِ رجز مثمن مطوی مخبون ۔	4.46 %
7 ۔	فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن ۔	بحرِ رمل مثمن مشکول ۔	ایضاً
8 ۔	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن ۔	بحرِ ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف ۔	ایضاً
9 ۔	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن ۔	بحرِ منسرح مثمن مطوی مکفوف ۔	3.57 %
10 ۔	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن ۔	بحرِ مضارع مثمن اخرب مکفوف ۔	ایضاً
11 ۔	فعولن فعولن فعولن فعولن ۔	بحرِ متقارب مثمن سالم ۔	2.67 %
12 ۔	فعول فعلن فعول فعولن فعول فعلن فعول فعلن ۔	بحرِ متقارب مثمن مضاعف مقبوض اثلم	۔ ایضاً ۔
13 ۔	فعلن فعولن فعلن فعولن ۔	بحرِ متقارب مثمن اثلم سالم الآخر	۔ ایضاً ۔
14 ۔	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن ۔	بحرِ کامل مثمن سالم ۔	1.78 %

باقی اگلے صفحہ پر ملاحظہ فرمائیے

15۔ + + - - + + + - + + گمان ہے کہ یہ وزن یوں ہے مفعول مفاعیلن فعولن ۔	بحر کا نام معلوم نہ ہو سکا ۔	1.78%
16۔ مفاعیلن مفاعیلن فعولن ۔	بحرِ ہزج مسدس محذوف یا مکسور	.89%
17۔ فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن ۔ ۔ فع ۔	بحر متقارب مثمن مضاعف اثلم محذوف بحر متدارک مثمن مضاعف مخبون مسکن محذوف	۔ ایضاً ۔
18۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ۔	بحرِ رمل مسدس محذوف ۔	۔ ایضاً ۔
19۔ فاعلاتن مفاعلن فعلن ۔	بحرِ خفیف مسدس مخبون ابتر / مخبون مسکن	۔ ایضاً ۔
20۔ مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن ۔	بحرِ مضارع مثمن اخرب ۔	۔ ایضاً ۔

اس عروضی مطالعے کے بارے میں ہم یہ نتائج اخذ کرتے ہیں :۔

1۔ اقبال نے اپنی غزلوں میں کل یہ 20 اوزان یا ان کی محذوف صورتوں کو برتا ہے ۔

2 ۔ اقبال نے سب سے زیادہ جو اوزان برتے ہیں وہ نمبر 1 سے لیکر نمبر 8 تک ہیں ۔

3 ۔ اقبال کے یہاں سب سے زیادہ برتا ہوا وزن نمبر 1 ہے ۔

اب ہم اگلے صفحے پر ان اوزان کا تقابلی مطالعہ کریں گے جو ان شعراء کرام نے کثرت سے برتے ہیں۔

جدول نمبر 5

وزن	ولی دکنی	میر	غالب	اقبال
فاعلاتن مفاعلن فعلن -	29%	16%	10%	0.89%
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	12%	22%	34%	4.46%
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	12%	6%	21%	16%
مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن	9%	4%	14%	4.46%
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	2%	13%	25%	7.14%
مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	5%	12%	1%	0.89%
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	3%	7%	9%	8%
مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	2%	2%	1%	7.14%
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	6%	7%	28%	25%
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	3%	1%	10%	.89%
فعولن فعولن فعولن فعولن	× [1]	7%	2%	2.67%
مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن	× [2]	1%	×	4.4%
فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن	×	×	2%	- ایضاً -
مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	3%	×	2%	3.57%

اس جدول سے ان اوزان کی نشاندہی ہوتی ہے جو ان شعراء نے کثرت سے استعمال کئے ہیں۔ نیز یہ پتہ بھی چلتا ہے کہ کس شاعر کے مقابلے میں کس شاعر نے کون سا وزن زیادہ استعمال کیا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مندرجہ بالا اوزان ہی غزل کا تانا بانا

1 چونکہ ولی کی صرف ۱۱۱ غزلوں کا تجزیہ کیا گیا ہے، اس لئے امکان ہے کہ یہ وزن انھوں نے کہیں نہ کہیں استعمال کیا ہو۔

2 - ایضاً -

تخلیق کرنے میں زیادہ استعمال ہوتے ہیں۔

اب آئیے مختلف فن کاروں کی گائی ہوئی 100 غزلوں کا عروضی مطالعہ کرنے کے بعد یہ پتہ لگانے کی کوشش کرتے ہیں کہ کونسے اوزان ہمارے گلوکاروں کو موسیقی کے لحاظ سے آسان لگتے ہیں جن اوزان کی غزلیں وہ کثرت سے گاتے ہیں۔ میں نے جن گلوکاروں کی غزلوں کا انتخاب کیا ہے ان کے نام مندرجہ ذیل ہیں:۔

1۔ ملکہ پکھراج۔ 2۔ غلام علی۔ 3۔ مہدی حسن۔ 4۔ نورجہاں۔ 5۔ بیگم اختر۔ 6۔ فریدہ خانم 7۔ کے۔ ایل۔ سہگل۔ 8۔ اقبال بانو۔ 9۔ منی بیگم وغیرہ۔

غزل گائیکی میں مندرجہ بالا فن کاروں کے علاوہ بھی بہت سے نامور غزل گائک گذرے ہیں یا اس وقت غزل گائیکی میں نام پیدا کر رہے ہیں جیسے طلعت محمود، حبیب ولی محمد، جگجیت سنگھ اور چترا، راجندر مہتا اور نینا، یونس ملک، راجکمار رضوی، وشھل راؤ، معین الدین محمد یعقوب، راحت علی، رئیس خان، انوپ جھلوٹا، احمد حسین محمد حسین، استاد امانت علی خان، مہناز وغیرہ وغیرہ۔ مگر بعض وجوہات کی بنا پر ان کا ذکر نہیں کیا گیا۔ پہلی وجہ تو یہ ہے کہ جو فن کار فن کی باریکیوں سے پوری طرح واقف تھے ان کے cassettes کہیں سے میسر نہیں ہوئے۔ دوسری وجہ یہ کہ اختصار کے لئے اچھے اور کہنہ مشق فن کاروں کی غزلوں کے تجزیے پر ہی اکتفا کیا گیا۔

اگلے صفحے پر درج تجزیئے میں بھی اوزان کی شناخت کے لئے بنیادی بحر ہی کا ذکر کیا گیا ہے۔

* ———— * ———— *

جدول نمبر 6

نمبر شمار	مطلع	گلوکار	شاعر	وزن/بحر	راگ
1	ارے مے گسار و سویرے سویرے	ملکہ پکھراج	عبدالحمید عدم	فعولن فعولن فعولن فعولن	مشر سارنگ
2	تیرے عشق کی انتہا چاہتا ہوں	ایضاً	اقبالؒ	ایضاً	درباری
3	سخن درد کا اب کہا جائے نا	ایضاً		فعولن فعولن فعولن فَعَل	کاگ دھنی
4	درد سے میرے ہے تجھ کو بیقراری ہائے ہائے	ایضاً	غالب	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	بھیروی
5	بے زبانی زباں نہ ہو جائے	ایضاً		فاعلاتن مفاعلن فعلن	چھایانٹ
6	جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں	ایضاً	غالب	فعولن فعولن فعولن فعولن	
7	کیا مجھ عشق نے ظالم کو آپ آہستہ آہستہ	ایضاً	ولی	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	شورنجنی
8	تسکین کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر ملے	ایضاً	غالب	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	چھایانٹ
9	کوئی صورت نظر نہیں آتی	ایضاً	غالب	فاعلاتن مفاعلن فَعلن	
10	میری جاگی ہوئی راتوں کو سلادے آکر	ایضاً		فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	
11	میری شامِ غم کو وہ بہلا رہے ہیں	ایضاً	اختر شیرانی	فعولن فعولن فعولن فعولن	
12	حالِ دل وہ پوچھنے آنے لگے	ایضاً		فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	
13	وہ کہتے ہیں رنجش کی باتیں بھلا دیں	ایضاً	اختر شیرانی	فعولن فعولن فعولن فعولن	
14	زندگی سے یہی گلا ہے مجھے	غلام علی	احمد فراز	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	سورداس ملہار
15	پھر کسی رہگذار پر شاید	ایضاً	احمد فراز	فاعلاتن مفاعلن فعلن	اہیر بھیرو
16	بقائے دل کے لئے جوں ہو ضروری ہے	ایضاً	فرحت شہزاد	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	کلیان
17	آ گئی یاد شام ڈھلتے ہی	ایضاً	منیر نیازی	فاعلاتن مفاعلن فَعلن	یمن (کلیان)
18	محبت کی رنگینیاں چھوڑ آئے	ایضاً	حسرت	فعولن فعولن فعولن فعولن	

نمبر شمار	مطلع	گلوکار	شاعر	وزن/بحر	راگ
19	دردِ غم کا نہ رہا نام ترے آنے سے	غلام علی	جرأت	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	
20	ساقی شراب لا طبیعت اداس ہے	ایضاً	عدم	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	
21	اب کے تجدیدِ وفا کا نہیں امکاں جاناں	ایضاً	احمد فراز	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	کلیان
22	تمام عمر ترا انتظار ہم نے کیا	ایضاً	حفیظ ہوشیارپوری	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	
23	کٹھن ہے راہگذر تھوڑی دور ساتھ چلو	ایضاً	احمد فراز	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	یمن
24	دل ملا اور غم شناس ملا	ایضاً	ساغر صدیقی	فاعلاتن مفاعلن فعلن	مشر درباری
25	ان پہ کچھ اس طرح پیار آنے لگا	ایضاً	عارف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	جوگ
26	زخم دل کے اگر سیئے ہوتے	ایضاً	عدم	فاعلاتن مفاعلن فعلن	مشر درباری
27	دل میں اک لہر سی اٹھی ہے ابھی	ایضاً	ناصر کاظمی	فاعلاتن مفاعلن فعلن	پہاڑی
28	کہاں آکے رکنے تھے راستے، کہاں موڑ تھا اسے بھول جا	ایضاً	امجد اسلام امجد	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	یمن (کلیان)
29	میں خیال ہوں کسی اور کا مجھے سوچتا کوئی اور ہے	ایضاً	سلیم کوثر	ایضاً	
30	کوئی نہ مرے غم کو جانے	ایضاً	کے۔ایم۔عارف	فعلن فعلن فعلن فعلن	اہیر بھیرو
31	کو بہ کو پھیل گئی بات شناسائی کی	مہدی حسن	پروین شاکر	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	دربار
32	کیا ٹوٹا ہے اندر اندر کیوں چہرہ کمہلایا ہے	ایضاً	فرحت شہزاد	فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن	یمن
33	ہمیں کوئی غم نہیں تھا غمِ عاشقی سے پہلے	ایضاً		فعلات فاعلاتن فعلات فاعلن	اہیر بھیرو
34	یوں نہ مل مجھ سے خفا ہو جیسے	ایضاً	احسان دانش	فاعلاتن فعلاتن فعلن	نند
35	پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے	ایضاً	اقبال	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	جوگ
36	شعلہ تھا جل بجھا ہوں ہوائیں مجھے نہ دو	ایضاً	احمد فراز	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	کھیر وانی
37	وہ دلنواز ہے لیکن نظر شناس نہیں	ایضاً		مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	بہاگ

نمبر شمار	مطلع	گلوکار	شاعر	وزن/بحر	راگ
38	دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے	مہدی حسن	میر تقی میر	فاعلاتن مفاعلن فعلن	کاگ دھنی
39	رنجش ہی سہی دل کو دکھانے کیلئے آ	ایضاً	احمد فراز	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن	یمن
40	ہم ہی میں تھی نہ کوئی بات یاد نہ تم کو آسکے	ایضاً	حفیظ جالندھری	مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن	بلاول
41	اب کے ہم بچھڑے تو شاید کبھی خوابوں میں ملیں	ایضاً	احمد فراز	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	بھوپالی
42	آشیانے کی بات کرتے ہو	نور جہاں		فاعلاتن مفاعلن فعلن	کلیان
43	دیارِ نور میں تیرہ شبوں کا ساتھی ہو	ایضاً		مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	
44	خوب رویوں سے یاریاں نہ گئیں	ایضاً	حسرت موہانی	فاعلاتن مفاعلن فعلن	
45	تم آئے ہو نہ شب انتظار گزری ہے	ایضاً	فیض	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	
46	آنکھ سے دور نہ ہو دل سے اتر جائے گا	ایضاً	احمد فراز	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	
47	تیری باتیں ہی سنانے آئے	ایضاً	احمد فراز	فاعلاتن فعلاتن فعلن	
48	پیام آئے ہیں اس یارِ بے وفا کے مجھے	ایضاً		مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	
49	تیرے پیار میں رسوا ہو کر جائیں کہاں دیوانے لوگ	ایضاً		بحرِ میر	
50	اے محبت ترے انجام پہ رونا آیا	بیگم اختر	شکیل بدایونی	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	بھیروی
51	الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا	ایضاً	میر	بحرِ میر	بہاگ
52	وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو	ایضاً	مومن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	بھیروی
53	ابنِ مریم ہوا کرے کوئی	ایضاً	غالب	فاعلاتن مفاعلن فعلن	
54	عذر آنے میں بھی ہے اور بلاتے بھی نہیں	ایضاً	داغ	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	
55	مرے رقیب نے جب مجھ سے انتقام لیا	ایضاً	شاذ تمکنت	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	
56	دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں	ایضاً	غالب	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	

نمبر شمار	مطلع	گلوکار	شاعر	وزن/بحر	راگ
57	ہر ایک بات پہ کہتے ہو کہ تو کیا	کے ایل سہگل	غالب	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	کھماج
58	ہیں اہیں چھیڑوں اور کچھ نہ کہیں	ایضاً	غالب	فاعلاتن مفاعلن فعلن	
59	وہ آکے خواب میں تسکین اضطراب تو دے	ایضاً	غالب	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	
60	دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی	ایضاً	غالب	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	
61	نکتہ چیں ہے غم دل اس کو سنائے نہ بنے	ایضاً	غالب	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	
62	بقدر شوق اقرار وفا کیا	ایضاً	سیماب	مفاعیلن مفاعیلن فعولن	کھماج
63	عشق خود مائل حجاب ہے آج	ایضاً	سیماب	فاعلاتن مفاعلن فعلن	اتراکی بھیروی
64	پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا	ایضاً	غالب	فاعلاتن فعلاتن فعلن	پیلو
65	لائی حیات آئے قضا لے چلی چلے	ایضاً	ذوق	مفعول فاعلات مفاعیل فعولن	بلاول
66	دنیا میں ہوں دنیا کا طلبگار نہیں ہوں	ایضاً	امیر مینائی	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن	
67	اے بے خبری دل کو دیوانہ بنا دینا	ایضاً		مفعول مفاعیلن مفاعیل مفاعیلن	
68	سازِ یہ کینہ ساز کیا جانیں	فریدہ خانم	داغ	فاعلاتن مفاعلن فعلن	
69	ہستی اپنی حباب کی سی ہے	ایضاً	میر	ایضاً	
70	یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصال یار ہوتا	ایضاً	غالب	فعلات فاعلاتن فعلات فاعلن	
71	آفت کی شوخیاں ہیں تمہاری نگاہ میں	ایضاً	داغ	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	
72	نہ گنواؤ ناوک نیم کش دل ریزہ ریزہ گنوا دیا	ایضاً	فیض	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	پوریا دھناشری
73	تم اور فریب کھاؤ بیانِ رقیب سے	ایضاً		مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	درباری
74	تم نغمۂ ماہ انجم ہو، تم دل کا تڑپنا کیا جانو	ایضاً		فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن	مارو بہاگ
75	جس طرح چاہیے کرم فرمائیے	ایضاً	رضا	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	کلیاں

نمبر شمار	مطلع	گلوکار	شاعر	وزن/بحر	راگ
76	یارب غمِ ہجراں میں اتنا تو کیا ہوتا۔	فریدہ خانم	چراغ حسن حسرت۔	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن۔	شدھ سارنگ۔
77	چاند نکلے کسی جانب تری زیبائی کا۔	ایضاً۔	فیض	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلُن	یمن/کلیاں
78	مرے ہم نفس مرے ہم نوا مجھے دوست بن کے دغا نہ دے۔	ایضاً۔	شکیل بدایونی۔	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن۔	مشر درباری
79	کچھ عشق تھا کچھ مجبوری تھی سو میں نے جیون وار دیا۔	ایضاً۔	ابن انشا۔	فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فع	مشر بھیروی
80	مجنوں کے یہ دریا اتر نہ جائیں کہیں۔	ایضاً۔		مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	مارو بہاگ
81	اس طرح قصہ مرا ہر خار پر وا کر دیا۔	ایضاً۔		فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن۔	
82	ہر آشنا میں کہاں خوئے محرمانہ وہ۔	ایضاً۔	احمد فراز۔	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن۔	
83	عاشق کے لئے یکساں ہے کعبہ کہ بت خانہ۔	ایضاً۔	اقبال۔	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن۔	
84	پرچھائیوں کی انجمن آرائی دے گیا۔	ایضاً۔	قتیل شفائی۔	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن۔	
85	خواب ہی خواب کب تلک دیکھوں۔	ایضاً۔		فاعلاتن مفاعلن فعلُن	پہاڑی۔
86	تمہارے شہر کا موسم بڑا سہانا لگے۔	منی بیگم۔	قیصر الجعفری۔	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلُن	یمن۔
87	چاہت میں کیا دنیاداری، عشق میں کیا مجبوری۔	ایضاً۔	محسن بھوپالی۔	بحرِ میر	۔
88	پری سا وہ مکھڑا دکھا کر چلے۔	طاہرہ سعید۔	جرأت	فعولن فعولن فعولن فعل	آساوری / برہمیروی۔
89	عشق میں کھوجاؤ گے تو بات کی تہہ کو پاؤ گے۔	ایضاً۔	میر۔	بحرِ میر	راگیشوری۔
90	گرچہ کب دیکھتے ہو پر دیکھو۔	ایضاً۔	میر۔	فاعلاتن مفاعلن فعلن	آسا۔
91	اب وہ یہ کہہ رہے ہیں مری مان جائیے۔	ایضاً۔	داغ۔	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلُن	کیروانی۔
92	سندر کومل سپنوں کی بارات گذر گئی جاناں۔	ایضاً۔	پروین شاکر۔	فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن	
93	بے کلی دل کی محبت میں ڈھلی آپ ہی آپ۔	ایضاً۔	شبنم شکیل۔	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن۔	
94	آیا نہ راس نالۂ دل کا اثر مجھے۔	اقبال بانو۔		مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	کلیان۔
95	مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے۔	ایضاً۔	غالب۔	ایضاً۔	نند

نمبر شمار	مطلع	گلوکار	شاعر	وزن/بحر	راگ
۹۶	نہ کسی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں	اقبال بانو	ظفر	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	
۹۷	دیکھنا بھی تو انہیں دور سے دیکھا کرنا	ایضاً	حسرت	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	جوگ
۹۸	ناروا کہیے ناسزا کہیے	ایضاً	داغ	فاعلاتن مفاعلن فعلن	شدھ سارنگ
۹۹	میرے قابو میں نہ پہروں دلِ ناشاد آیا	ایضاً	داغ	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	درباری / پہاڑی

حوالہ جات

1۔ ملکہ پکھراج۔ غزل نمبر 1 سے غزل نمبر 9 تک۔
"ابھی تو میں جوان ہوں" ـــــ ملکہ پکھراج از ایچ۔ ایم۔ وی، 1986ء

2۔ ایضاً۔ غزل نمبر 10 سے غزل نمبر 13 تک۔
ایچ۔ ایم۔ وی۔ 1992ء

3۔ غلام علی۔ غزل نمبر 14 سے غزل نمبر 18 تک۔
"انجمن" بہترین غزلیں ـــــ غلام علی۔ از ویسٹن میوزک کیسٹس (ہند) 1990ء

4۔ ایضاً۔ غزل نمبر 19 سے غزل نمبر 22 تک، نیز غزل نمبر 29 اور 30
"حسن غزل" ـــ غلام علی۔ اورینٹل میوزک کیسٹس۔ vol 2۔ بمبئی۔ 1991ء

5۔ ایضاً۔ غزل نمبر 23 سے غزل نمبر 26 تک۔
"حسن غزل" ـــ غلام علی۔ اورینٹل میوزک کیسٹس۔ vol 1۔ بمبئی۔ 1992

6۔ ایضاً۔ غزل نمبر 27۔ "ریڈیو پاکستان"

7۔ مہدی حسن۔ غزل نمبر 31 سے غزل نمبر 35 تک۔
"ENCORE"! "Mehdi Hassan in Concert"
Concord Records ——— Calcutta - India.

(8) ایضاً۔ غزل نمبر 36 سے غزل نمبر 38 تک۔
"The Best of Mehdi Hassan"
MIL MUSIC - INDIA ., 1984
Copy right owned by Music India Ltd - Bombay.

9 - مہدی حسن : غزل نمبر 39 سے غزل نمبر 41 تک۔

"Live in India—Mehdi Hassan." (New Delhi) – Music Trading Company+ Licence of Music India Ltd- Bombay.

10 - نور جہاں : غزل نمبر 42 سے غزل نمبر 50 تک۔

Gazal - "Noor Jehan" — Concord Records Ltd. Calcutta – India

11 - بیگم اختر : غزل نمبر 51 سے غزل نمبر 53 تک۔

"The Best of Begum Akhtar." T-series - India

12 - ایضاً : غزل نمبر 54 سے غزل نمبر 57 تک۔

The Golden Collections of Begum Akhtar." Cassette : 2. H.M.V - 1992- India.

13 - کے۔ ایل۔ سہگل : غزل نمبر 58 سے غزل نمبر 68 تک۔

"Golden Greats of K.L. Sehgal." Vol. 5, T-series – India.

14 - فریدہ خانم : غزل نمبر 69 سے غزل نمبر 72 تک۔

"Gulistan vol. II" – Farida Khanam. "Music Today–New Delhi. 1991

15 - ایضاً - غزل نمبر 73 سے غزل نمبر 78 تک۔

Gulistan vol I – Music today - New Delhi - 1991

16 - ایضاً - غزل نمبر 79۔

H.M.V - 1990 - India.

17 - ایضاً - غزل نمبر 80 سے غزل نمبر 86

Concord Records – Calcutta - India.

18 ۔ منّی بیگم ؛ غزل نمبر 87 سے غزل نمبر 88 تک ۔

Sahil Gazals —— "Muni Begum" Weston Music Cassettes-1991-India

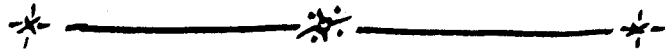
19 ۔ طاہرہ سعید ؛ غزل نمبر 89 سے غزل نمبر 94 تک ۔

Jazbat —— " Tahira Syed" Concord Records — India.

20 ۔ اقبال بانو۔ غزل نمبر 95 سے غزل نمبر 100 تک ۔

Gulistan Vol (3) - Music Today - India

مختلف فن کاروں کی گائی ہوئی اِن ۱۰۰ غزلوں کے تجزیے کے بعد ہم یہ معلوم کر سکتے ہیں کہ کونسی بحریں یا کون سا وزن گلوکاروں میں سب سے زیادہ مقبول ہے۔ مندرجہ ذیل میں اس کی جدول پیش کی جاتی ہے:۔

جدول نمبر۔ 7

وزن	تعداد
1۔ فاعلاتن مفاعلن فعلن	20 بار
2۔ فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	13 بار
3۔ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	13 بار
4۔ مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	12 بار
5۔ فعولن فعولن فعولن فعولن	6 بار
6۔ بحرِ میر	4 بار
7۔ متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	6 بار
8۔ فاعلاتن فعلاتن فعلن	3 بار
9۔ مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن	3 بار
10۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	3 بار
11۔ فعلن 7 بار، فع ایک بار	3 بار
12۔ فعولن فعولن فعولن فعل	2 بار
13۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	2 بار

نمبر		وزن / بحر	تعداد
13	-	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	2 بار
14	-	فعلات فاعلاتن فعلات فاعلن	2 بار
15	-	فعلن 4 بار	1 بار
16	-	مفاعیلن مفاعیلن فعولن	1 بار
17	-	مفتعلن مفاعلن متفعلن مفاعلن	1 بار
18	-	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	1 بار
19	-	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	1 بار
20	-	فعلن 7 بار	1 بار

مندرجہ بالا تجزیے سے ہمیں معلوم ہوا کہ موسیقی کی رو سے اردو غزل کے تقریباً بیس اوزان یا ان کے آس پاس اوزان مقبول ہیں۔ ان میں سے نمبر 1 سے نمبر 6 تک وہ بحریں ہیں جن کی غزلیں گلوکاروں نے کثرت سے گائی ہیں۔ یہ ایک حتمی تجزیہ نہیں ہے۔ اور بھی ایسی بحریں ہوسکتی ہیں جو موسیقاروں کی نظر میں مترنم ہوں۔ یہ تو محض ایک جائزہ ہے۔

اب آئیے جدول نمبر 5 اور 7 کا تفصیلی جائزہ لے کر آخر پر ان اوزان کی نشان دہی کی جائے گی جو اردو غزل میں شعراء نے کثرت سے برتے ہیں اور جن کی غزلوں کو گلوکاروں نے کثرت سے گایا ہے۔ یہ جائزہ اس لئے بھی اہم ہے کہ اس میں ہم دیکھیں گے کہ لاتعداد بحروں میں کون سی وہ بحریں ہیں جو اردو غزل نے قبول کیں اور جنہیں گلوکار ہندوستانی موسیقی کے تقاضوں کے عین مطابق لگتے ہیں۔

جدول نمبر 8

نمبر	وزن	ولی	میر	غالب	اقبال	موسیقار
1	فاعلاتن مفاعلن فعلن	29	16	10	1	20 بار
2	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	12	22	34	4	12 "
3	مفاعیلن 4 بار	12	6	21	18	2 "
4	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن	9	4	14	5	3 "
5	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	2	13	25	8	13 "
6	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	5	12	1	1	1 "
7	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	3	7	9	29	2 "
8	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	6	7	28	28	13 "
9	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	3	1	10	1	3 "
10	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	2	2	1	8	1 "
11	فعولن فعولن فعولن فعولن	—	7	2	3	6 "
12	مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن	×	1	×	5	1 "
13	فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن	×	×	2	5	× "
14	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	3	×	2	4	× "

اِس جدول کے مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ۔

1۔ فاعلاتن مفاعلن فَعِلُن :۔ یہ وزن یا اس کی محذوف صورتیں موسیقی کے اعتبار سے سب سے زیادہ مقبول وزن ہے۔ اِس وزن کو ولیؔ، میرؔ اور غالبؔ نے بھی بہت برتا ہے۔

2۔ مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن :۔ اسے ولیؔ، میرؔ اور مرزا غالب نے جس کثرت سے برتا ہے اُسی کثرت سے اس کی غزلیں بھی گائی گئی ہیں۔

3۔ مفاعیلن (چار بار) :۔ اگرچہ اس وزن میں گلوکاروں نے (ہمارے تجزیے کے مطابق جو ہرگز قطعی نہیں ہو سکتا) بہت کم گایا ہے تاہم اسے ولیؔ، میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ سب نے کثرت سے برتا ہے، اس لئے اسے بھی ہندوستانی موسیقی کے مزاج کے قریب مانا جائے گا۔

4۔ فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (جملہ زحافات کے ساتھ) :۔ اس وزن پر میرؔ، غالبؔ اور اقبال نے کثرت سے غزلیں لکھی ہیں۔ یہ اردو غزل کا بہت ہی مقبول وزن ہے۔ اس وزن میں گلوکاروں نے بھی کثرت سے غزلیں گائی ہیں۔

5۔ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن۔ (جملہ زحافات کے ساتھ) :۔ اس وزن کو بھی ولیؔ، میرؔ، غالب اور اقبالؔ کے علاوہ دیگر کلاسیکی شعراء نے کثرت سے برتا ہے۔ یہ اردو غزل کا مرغوب ترین وزن ہے۔ (دورِ جاریہ میں) احمد فراز کی نصف سے زیادہ غزلیں اسی وزن میں ہیں۔

6۔ مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن :۔ یہ وزن بھی کثرت سے برتا گیا ہے۔

7۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن :۔ اس وزن کو میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ نے کثرت سے برتا ہے۔

8۔ فعولن فعولن فعولن فعولن :۔ اس وزن میں بھی کثرت سے غزلیں گائی گئی ہیں۔

9۔ متفاعلن چار بار :۔ یہ وزن بھی موسیقی کے لحاظ سے کافی مشہور رہے۔

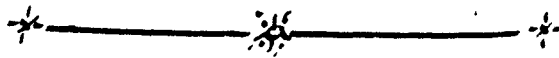
10۔ بحرِ میرؔ[1] :۔ یہ بحر بھی کثرت سے استعمال ہوئی ہے۔

یہ وہ دس اوزان ہیں جن کے بارے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اردو غزل کی غنائیت اور موسیقیت کا تانا بانا انہی کے تار و پود سے تیار کیا گیا ہے۔ جس غزل گو کے یہاں ان اوزان کی کثرت

[1] ملاحظہ ہو: "شعر شور انگیز" از شمس الرحمان فاروقی بعنوان "بحرِ میرؔ" ص 189 سے ص 202۔

ہے۔ اس کی غزلوں میں غنائیت لازماً موجود ہو گی۔ یہی وہ بحریں ہیں جو ہندوستانی موسیقی کے قریب ہیں۔

بحر و وزن کے بعد شعر کی موسیقیت کا انحصار ردیف پر ہے۔ غزل کی مقبولیت کی سب سے بڑی وجہ ردیف کی موسیقیت ہے۔ ردیف کی غنائیت پر گذشتہ صفحات میں بحث گذری ہے۔ یہاں یہ دیکھنا مقصود ہے کہ ولی، میر، غالب اور علامہ اقبال نے کون کون سی ردیفیں استعمال کی ہیں اور ان کی اوسط کیا ہے۔

موسیقی کی رُو سے وہ غزل سب سے زیادہ مترنم مانی جاتی ہے جس کی ردیف حروفِ علّت پر مقرر ہو۔ اس کی وجہ بیان کی گئی ہے کہ حروفِ علّت جب شعر کے آخر پر آتے ہیں تو الاپ میں طوالت کی گنجائش اور امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ اردو غزل کی بڑی خصوصیت یہی ہے جو اسے ہندوستانی موسیقی کے تقاضوں کے قریب تر کر دیتی ہے۔ اسی لئے اردو غزل گو شعراء نے کثرت سے حروفِ علّت کی ردیفیں استعمال کی ہیں۔

جدول نمبر ۹

کلیات ولی میں ردیفوں کی تعداد ۔ کل غزلیں 456

نمبر	ردیف	تعداد	فی صد
(1)	یائے	139	30.48%
(2)	الف	93	20.39%
(3)	ن	71	15.57%
(4)	ر	21	4.6%
(5)	ل	17	3.72%
(6)	و	14	3.07%
(7)	م	11	2.41%
(8)	ہ	10	2.19%
(9)	ت	9	1.93%
(10)	ث	8	1.75%
(11)	د	7	1.53%
(12)	ز	7	1.53%
(13)	ب	6	1.31%
(14)	س	6	1.31%
(15)	ج	4	0.87%
(16)	ص	4	0.87%
(17)	ف	4	0.07%
(18)	ط	3	0.65%
(19)	ذ	2	0.43%
(20)	ش	2	0.43%
(21)	ض	ایضاً	ایضاً
(22)	ط	ایضاً	ایضاً
(23)	ع	ایضاً	ایضاً
(24)	ق	ایضاً	ایضاً
(25)	ک	ایضاً	ایضاً
(26)	ٹ	1	0.21%
(27)	غ	ایضاً	ایضاً
(28)			

جدول نمبر 9 سے ہم نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ ولی نے ردیف ہائے الف، ن، ر، ل، و، م اور ہ سب سے زیادہ استعمال کئے ہیں۔ یہی وہ ردیفیں ہیں جن کی موجودگی سے شعر میں نغمگی کا عنصر پیدا ہوتا ہے۔

جدول نمبر 10

کلیات میر میں ردیفوں کی تعداد۔ کل غزلیں = 440

نمبر	ردیف	غزلوں کی تعداد	فی صد
1۔	یائے	148	33.7%
2۔	الف	130	29.5%
3۔	ن	58	13%
4۔	ر	24	5.5%
5۔	و	23	5.2%
6۔	ہ	7	1.6%
7۔	د	6	1.4%
8۔	ک	ایضاً	ایضاً
9	م	5	1.1%
10۔	ت	4	1%
11۔	ل	ایضاً	ایضاً
12۔	ب	3	0.7%
13۔	ج	2	0.5%
14۔	ح	ایضاً	ایضاً
15۔	س	ایضاً	ایضاً
16۔	ف	ایضاً	ایضاً
17۔	ٹ	1	0.22%
18۔	ش	ایضاً	ایضاً

اس جدول سے ہم نے ثابت کیا ہے کہ میر نے یائے، الف، ن، ر، و کی ردیفیں زیادہ استعمال کی ہیں۔

—o—

جدول نمبر 11

کلیات غالب میں ردیفوں کی تعداد

کل غزلیں = 185

نمبر	ردیف	غزلوں کی تعداد	فی صد	نمبر	ردیف	تعداد	فی صد
1-	یائے	85	46%	8-	ب	1	0.5%
2-	الف	40	21.62%	9-	ج	ایضاً	ایضاً
3-	ن	26	14%	10-	چ	ایضاً	ایضاً
4	و	10	5.40%	11-	د	ایضاً	ایضاً
5-	ر	7	3.78%	12-	س	ایضاً	ایضاً
6-	ز	4	2.16%	13-	ع	ایضاً	ایضاً
7	ت	3	1.62%	14-	ل	ایضاً	ایضاً
8	ک	2	1.08%	16-	م	ایضاً	ایضاً

اس جدول سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ مرزا غالب نے یائے، الف، ن اور و کی ردیفیں زیادہ استعمال کی ہیں۔

جدول نمبر 12

کلیاتِ اقبالؒ میں ردیفوں کی تعداد۔

کل غزلیں = 112

نمبر	ردیف	غزلوں کی تعداد	فی صد
1۔	یائے	49	43.75%
2۔	ن	18	16.07%
3۔	الف	10	8.93%
4۔	ہ	8	7.14%
5۔	ر	7	6.25%
6۔	ک	6	5.35%
7۔	د	3	2.67%
8۔	م	ایضاً۔	ایضاً۔
9	و	3	2.67%
10	ب	2	1.78%
11	ز	ایضاً	ایضاً
12	ف	ایضاً	ایضاً
13	ق	1	1.78%
14	گ	ایضاً	ایضاً
15	ل	ایضاً	ایضاً

اس جدول سے ہم نے یہ نتیجہ نکالا کہ ڈاکٹر اقبالؒ نے اپنی غزلوں میں سب سے زیادہ ردیفیں یائے، ن، الف اور ہ کی استعمال کی ہیں۔

جدول نمبر 9، 10، 11 اور 12 میں ہم نے دیکھا کہ ان نمائندہ شعراء نے جو ردیفیں کثرت سے استعمال کی ہیں وہ مندرجہ ذیل ہیں:-

1۔ یائے 2۔ الف 3۔ ن 4۔ و 5۔ م اور 6۔ ہ۔
الآوی نے میر، غالب اور اقبال کے مقابلے میں "ل" کی ردیف زیادہ برتی ہے۔

مختلف فن کاروں کی گائی ہوئی غزلوں کا تجزیہ کرنے کے بعد راقم نے دیکھا کہ 100 غزلوں میں حسبِ ذیل ردیفوں والی غزلیں ہیں:-

1۔ ردیف یائے = 45 عدد
2۔ ردیف الف = 23 "
3۔ ردیف ن = 17 "
4۔ ردیف و = 7 "
5۔ ردیف ہ = 3 "

نیز ر، د، ج، ک، پ کی ایک ایک ردیف ملتی ہے۔

پس ثابت ہوا کہ موسیقی کے لئے غزل میں الف، ن، و اور ہ کی ردیف ہی سب سے زیادہ موزوں ہے اور یہی ردیفیں ہمارے شعراء نے بھی کثرت سے برتی ہیں۔ اب آئیے ان ردیفوں کی ایک تفصیلی جدول بنا کر دیکھیں کہ مختلف شعراء کے یہاں ان کی کیفیت کیا ہے۔

(جدول اگلے صفحہ پر ملاحظہ فرمائیں)

جدول نمبر 13

[فی صد کے حساب سے اوسط]

نمبر	ردیف	ولی	میر	غالب	اقبال	موسیقاروں کے یہاں
1.	یائے	30% سے زیادہ	33% سے زیادہ	46%	43% سے زیادہ	45%
2.	الف	20% سے زیادہ	29% سے زیادہ	21% سے زیادہ	8% سے زیادہ	23%
3.	ن	15% سے زیادہ	13% سے زیادہ	14%	16% سے زیادہ	17%
4.	و	30% سے زیادہ	5% سے زیادہ	5% سے زیادہ	2% سے زیادہ	7% سے زیادہ
5.	م	2% سے زیادہ	1% سے زیادہ	0.5%	2% سے زیادہ	×
6.	ہ	2% سے زیادہ	1% سے زیادہ	×	7% سے زیادہ	3%

۔ دیگر ردیفیں ناقابل ذکر ہیں ۔

اس جدول سے ثابت ہوتا کہ اردو غزل میں ردیف یائے، الف، ن، و، م اور ہ وہ ردیفیں ہیں جو کثرت سے استعمال ہوئی ہیں اور یہی ردیفیں موسیقی کے اعتبار سے غنائیت سے بھرپور ہیں ۔ ان میں ردیف یائے، الف، و اور ہ آلاپ میں طوالت پیدا کرنے میں ممد ثابت ہوتی ہیں اور 'ن' کی انفی آواز موسیقی میں ایک دل نواز کھنک پیدا کرتی ہے ۔

اب ہم میر، غالب اور اقبال کے کلام کی موسیقیت پر ذرا وضاحت کے ساتھ بحث کرکے ان عناصر کا اجمالی خاکہ تیار کریں گے جو ان شعراء کی غزلوں کو موسیقی سے قریب کرتے ہیں ۔

میر تقی میر

میر اُردو غزل کے وہ شاعر ہیں جنھیں حروف، الفاظ، تراکیب، بحر، قوافی اور ان لفظی صنعتوں کی موسیقیت کا بھرپور احساس تھا جو شاعری کی ہیئت یا لسانی پہلو سے تعلق رکھتی ہیں۔ بقول عنوان چشتی:

"میر کی شاعری میں حروف کا ترنم، الفاظ و تراکیب کی غنائیت، لفظی صنعتوں اور بحر و قوافی کا آہنگ بہت متاثر کرتا ہے۔ خاص طور پر ان کی غزلوں میں شعری آہنگ نہ صرف ذوقِ سماعت کو متاثر کرتا ہے بلکہ معانی اور اس کے امکانات کا انکشاف بھی کرتا ہے:-

جو جو ظلم کئے ہیں تم نے، سو سو ہم نے اٹھائے ہیں
داغ جگر پہ جلائے ہیں، چھاتی پہ جراحت کھائے ہیں

چلتے ہیں تو چمن کو چلئے، سنتے ہیں کہ بہاراں ہے
پھول کھلے ہیں، پات ہرے ہیں، کم کم باد و باراں ہے

ان اشعار میں 'سو سو' میں 'س' کی 'جو جو' جگر جلائے اور جراحت میں 'ج' کی، 'چلتے'، چمن اور چلئے میں "چ" کی۔ کم کم میں 'ک' کی۔ پھول اور پات میں "پ" کی۔ باد اور بہاراں میں "ب" کی تکرار شعر کی صوتی فضا کی تشکیل کرتی ہے، جو نہ صرف شعر کی نغمگی میں اضافہ کرتی ہے، بلکہ اپنی آواز کی کیفیت سے لفظ کے بنیادی معانی اور داخلی حسی کیفیت کی ترسیل کرتی ہے۔"[1]

میر کے یہاں تکرار لفظی سے معانی کی تہیں کھلتی ہیں اور جذبے کی شدت بھی محسوس کی جا سکتی ہے۔ نیز یہ تکرار لفظی فکر کی گہرائی کو بھی سطح پر لاتی ہے۔ میر نے اپنے الفاظ کے صوتی آہنگ

[1] "معنویت کی تلاش" ص ۳۲-۳۵

سے نہ صرف شعر کی لسانی فضا کی تشکیل کی ہے بلکہ داخلی تجربے کی شدت کا بھرپور اظہار کر کے
شاعری کے سماجی تقاضوں کو بھی پورا کیا ہے۔ ے

نالم عالم عشق و جنون ہے، دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں، صحرا صحرا وحشت ہے

پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

میر کے یہاں ایسے ہم وزن تکراری الفاظ کے صوتی سانچے کی باقاعدہ ترتیب سے ایک قسم کی تال
سی پیدا ہو جاتی ہے جو وجدان کو متاثر کرتی ہے اور جس سے شعر کی جمالیاتی کیفیت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔
"میر کے اشعار کا آہنگ متنوع تجربات سے مطابقت کے ساتھ ان کی منفرد شخصیت کا بھی
بہترین مظہر ہے، اس شعری آہنگ میں ٹھہراؤ اور دھیماپن میر سے مخصوص ہے کہ ہر تخلیقی فن کار
کی طرح لفظ کے انتخاب اور اس کی ترتیب پر ان کے مزاج کی چھاپ بہت گہری ہے۔ میر کے وہ
اشعار ملاحظہ ہوں، جن میں وہ کسی سے مخاطب ہیں :-

1. کہیں کیا بال تیرے کھل گئے تھے کہ جھونکا باؤ کا کچھ مشک بو تھا

2. چلتے ہو تو چمن کو چلیئے، سنتے ہیں کہ بہاراں ہے
پھول کھلے ہیں پات ہرے ہیں کم کم باد و باراں ہے

3. تار نگہ کا سوت نہیں بند ھتا ضعف سے پیچاں ہے یہ رشتہ و لا اسکو تاب دے

4. شوق ہم کو کھپائے جاتا ہے
جان کو کوئی کھائے جاتا ہے

5. خون ہی آئے گا تو آنکھوں سے ایک سیل بہار نکلے گا

ان اشعار کے آہنگ میں ٹھہراؤ کا سبب مختلف حروف پر پڑنے والی تاکید (stress)
اور ان کی قرات میں لگنے والا وقت (DURATION) ہے۔ پہلے شعر میں 'کہیں' 'جھونکا' اور 'باؤ' کا پر

لہجہ کا پورا دباؤ پڑتا ہے اور پھر حروف علت کو کھینچ کر پڑھے جانے کے سبب 'کیا' 'جھونکا' اور 'باؤ' کی قرأت پر وقت زیادہ لگنے کے ساتھ ہی ان الفاظ کے فوراً بعد 'Pause' نمایاں ہو جاتا ہے جو شعر کی سرعت سے پڑھے جانے میں مانع ہوتا ہے۔ دوسرے شعر میں ایسا ہی ایک وقفہ پہلے مصرعے کے 'چلنے' کے بعد ابھرتا ہے جو اس لفظ کی قرات پر زیادہ لگنے والے وقت کے سبب ہے۔ آخری شعر میں "نون" کا حرف علت "و" خاصا طویل ہے اور پھر "ضرب" کے "بہار" میں "الف" بھی کھینچ کر پڑھا جاتا ہے۔ اس طرح مختلف حروف پر تاکید اور ان کے قدرے رک رک کر یا سرعت سے پڑھے جانے کے سبب شعر کا آہنگ بدلتا ہے"[4]

"میر نے بحروں کے فراہم کردہ طویل مصوتوں کی گنجائش سے کہیں بیش از بیش استفادہ کیا ہے اور اکثر معتدل انداز میں جس کی وجہ سے صوتی سروں کا اتار چڑھاؤ سہولیت کے ساتھ ہوا ہے اور شعر میں غنائیت پیدا ہونے کے ساتھ اسے مختلف لہجوں میں پڑھنا ممکن ہے۔ مثلاً :۔

1۔ اس نے کھینچا ہے مرے ہاتھ سے داماں اپنا
کیا کروں گر نہ کروں چاک گریباں اپنا

وزن :۔ فاعلاتن (فعلاتن) فعلاتن فعلاتن فعلن 2 بار

طویل مصوتوں کی گنجائش = 18

طویل مصوتوں کا استعمال = 14

2۔ لذت سے نہیں خالی جانوں کا کھپا جانا
کب خضر و مسیحا نے مرنے کا مزا جانا

وزن :۔ مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن 2 بار

طویل مصوتوں کی گنجائش = 20

طویل مصوتوں کا استعمال = 14

---

[4] 'میر کی شعریات' از قاضی افضال حسین ص 199-198

3۔ گئے قیدی ہو ہم آواز جب صیاد آ ٹوٹا
یہ ویراں آشیانے دیکھنے کو ایک میں چھوٹا

وزن : مفاعیلن آٹھ بار

طویل مصوتوں کی گنجائش : 24

طویل مصوتوں کا استعمال : 22 بار[1]

میر کی شاعری کا لہجہ بالعموم اس بات کا متقاضی ہوتا ہے کہ طویل مصوتوں کو زیادہ کھینچ کر ادا کیا جائے جس کی وجہ سے بعد میں آنے والا متحرک مصمتہ ساکن ہو جاتا ہے اور ساکن مصمتے کے بعد وقفی سر (Pause Pitch) دینے سے مکالماتی لہجہ جذباتی کیفیت کا آئینہ دار بن کر ابھرتا ہے۔ میر کا مشہور شعر ہے :—

یاد اس کی اتنی خوب نہیں میر! باز آ
ناداں! پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائے گا

اس شعر میں یاد، خوب، میر، باز اور ان میں آنے والے طویل مصوتوں کو مزید طول دینے سے لہجے میں خود کلامی کی کیفیت ابھرتی ہے۔ اس قرأت میں 'اتنی' اور 'پھر' بل کے ادا ہوتے ہیں اور وہ صوتی رمزیت کے حامل بن جاتے ہیں۔[2]

میر اپنے ہر شعر میں ایک سے زیادہ فقرے اور جملے استعمال کرتے ہیں جو باہم سر لہروں (Intonation) سے مربوط ہوتے ہیں۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ ان کے اشعار میں وقفی سُر بکثرت پائے جاتے ہیں۔

بیانیہ انداز کے اشعار میں ہموار سروں "Level Pitch" کا استعمال ہوا ہے۔ ان کے لہجے میں جذباتی اتار چڑھاؤ کم ہے۔ کیفیت نشاط رکھنے والے اشعار میں ہموار سروں کے ساتھ بل کا استعمال زیادہ ہوا ہے۔[3]

---

1 :- "آواز اور آدمی" مغنی تبسم ص 206-205
2 ایضاً
3 - ایضاً

"ایک خاص وقفے کے بعد تکرار کی بنا پر قافیہ کو "تال" کے مماثل ٹھہرانا صحیح ہے لیکن اس کے ساتھ ہی قافیہ شعر کے آہنگ کا نقطۂ اختتام ہونے کی حیثیت سے اس کے صوتی نظام میں مرکزی حیثیت کا حامل ہے۔ اس کی آواز میں تغیر یا اس کی تکرار پورے شعر کے صوتی نظام کا تعین کرتی ہے"[1]

میر نے قافیہ کے انتخاب اور اس کی ترتیب میں صوتی اعتبار سے اس کی اہمیت کا پورا پورا خیال رکھا ہے۔ الفاظ کی مخصوص نشست اور اس کی ترتیب کی بنا پر میر کے قافیوں میں لہجہ کا زور بیشتر "روی" کے حروف پر پڑتا ہے۔ روی پر پڑنے والے اس زور کا سببِ اوّل تو یہ کہ میر کی غزلوں میں مطلق اور مقیار حروف روی کا تناسب تقریباً ایک اور سات کا ہے۔ روی مقید کی اس کثرت کے سبب قافیہ کے اس حرف تک پہنچ کر آوازوں کے بہاؤ میں ایک ٹھہراؤ کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، جو اس لفظ کو شعر کے صوتی نظام میں نمایاں کرتی ہے اور آواز کی موجیں قافیہ کے اس ساکت لفظ سے ٹکرا کر واپس لوٹتی ہیں اور نئی صوتی تنظیم کے تانے بانے تیار کرتی ہیں کہ اس روی مقید کے اثرات صوتی سطح پر پورے شعر پر پڑتے ہیں"[2]

میر نے جہاں قافیہ میں روی مطلق باندھا ہے وہاں بیشتر حروفِ وصل حروف علت ہی سے منتخب کئے گئے ہیں:-

خط میں کیا ہے سماں پسینے پر

موتی گویا جڑے ہیں مینے پر

سینے پر، آبگینے پر، بھینے پر وغیرہ۔

دل و دماغ ہے اس کس کو زندگانی کا

جو کوئی دم ہے تو افسوس ہے جوانی کا

زبانی، دسہ، گرانی، نشانی، جانی، پانی اور دیگر قوافی وغیرہ وغیرہ

جہاں کہیں یہ حروفِ علت بطور حرف وصل نہیں اور کوئی حرفِ صحیح حرفِ وصل کے

1:- "میر کی شعری لسانیات" ص 203

2:- ۔ ایضاً ۔ ص 204

طور پر استعمال ہوا ہے وہاں بحیثیت حروف 'خروج' کوئی حرف علت شامل کر لیا گیا ہے۔ میر نے حروف صحیح میں بیشتر /ن/ یا /ت/ کو دیگر حروف پر فوقیت دیکر اسے بطور حرف وصل استعمال کیا ہے اور ان کے ساتھ حروفِ علت /ا/ یا /ی/ بطور خروج لائی گئی ہے۔

حروف علت میں 'الف' کا استعمال میر کے قوافی میں کثرت سے ہوا ہے۔ یہ حرفِ علت کہیں خود روی، کہیں ردف یا حرفِ وصل اور جہاں قافیہ پانچ یا اس سے زیادہ حروف سے مل کر بنا ہے وہاں یہ مصوتہ "تاسیس" یا نائرہ کی حیثیت سے بھی استعمال ہوا ہے۔ کلیات میر میں ایسے قوافی کی تعداد بہت کم ہے، جن میں حروفِ علت استعمال نہ کئے گئے ہیں۔ میر کی وہ غزلیں جن میں حرفِ علت /ی/ قوافی میں آیا ہے، دھیمے اور نرم آہنگ کے سبب بہت نمایاں ہوگئیں ہیں۔

ایسی غزلیں جن میں قوافی حروفِ علت سے خالی ہیں، بہت کم ہیں اور اکثر یہ قوافی ایسی ردیفوں کے ساتھ لائے گئے ہیں جن میں حروفِ علت موجود ہے تاکہ شعر میں نغمے کا بہاؤ کو سہارا مِل جائے اور جن غزلوں میں ردیف و قوافی دونوں میں حروفِ علت نہیں آئے ہیں، وہ غزلیں غنائیت کے اس حسن سے عاری ہیں جو میر کی غزلوں کا امتیاز ہے: یہ غزلیں

نہ ہو ہرزہ درا اتنا خموشی سے جرس بہتر
نہیں اس قافلے میں اہلِ دل ضبطِ نفس بہتر

*

کہتا ہے کون تجھ کو یاں یہ نہ کر تو وہ کر
پر ہو سکے جو ہمارے دل میں بھی ٹک جگہ کر

اپنے موضوع کے اعتبار سے خواہ کتنی ہی اہم کیوں نہ ہوں ان کی موسیقیت میر کی عام غزلوں کے مقابلے میں ناقص ہے کہ ان میں نغمے کا وہ بہاؤ بھی نہیں جو شعر کو "فردوس گوش" بنا دیتا ہے۔[1]

میر نے اپنی چند غزلوں میں اندرونی قافیہ کا استعمال کر کے خوش آہنگ بنایا ہے۔

---

[1] "میر کی شعری لسانیات" ص 205-210

علمائے بلاغت کے یہاں اس صنعت کو صنعت مسمط کہتے ہیں۔ تکرار کی یہ صورت صنعت ذوقافتین سے مختلف ہے کہ اس میں اصوات کی تکرار اصل قافیے کے بجائے شعر کے دوسرے الفاظ سے مناسبت کی اساس پر ہوتی ہے جب کہ ذوقافتین میں دہرائی جانے والی آواز کا قافیہ سے صوتی مناسبت رکھنا ضروری ہے۔ شعر کے مجموعی نغمے پر ان اندرونی قوافی کی اصوات کا نہایت خوشگوار اثر پڑتا ہے۔ میر کی غزلوں

جو نگاہ کی بھی پلک اٹھا تو ہمارے دل سے لہو بہا
کہ وہیں وہ ناوک بے خطا کسو کے کلیجے کے پار تھا

اور

مری خلق محو کلام سب، مجھے چھوڑتے ہیں خموش کب
مرا حرف رشک کتاب ہے مری بات لکھنے کا باب ہے ـــــ وغیرہ

کے اشعار کے تقریباً ہر مصرعہ میں دو آوازوں کی تکرار کے سبب ایک خاص نوع کے نغمے کا احساس ہوتا ہے جس کی پشت پر تکرار صوت کا وہی اصول کار فرما ہے جو قافیہ کے آہنگ کا تعین کرتا ہے۔

قافیہ کا ردیف سے اتصال اور اس کی مختلف نوعیتیں بھی شعر کے نغمے پر اثرانداز ہوتی ہیں میر کی غزلوں میں ردیف اور قافیہ دونوں میں مسموع حروف صحیح کے اتصال کے نمونے اپنے تواتر سے زیادہ ہیں۔

اس کا خیال چشم سے شب خواب لے گیا ——— قسمے کہ عشق جی سے مرے تاب لے گیا

سیلاب لے گیا، ناب لے گیا، اسباب لے گیا

کیا تو نمود کس کی کیسا کمال تیرا ——— اے نقش وہم آیا کیوں پھر خیال تیرا

خیال تیرا، لال تیرا، جلال تیرا، مآل تیرا

رنج کی اس کے جو خبر گذرے ——— رفتہ وارفتہ اس کا مر گذرے

پھر گذرے، در گذرے، شکر گذرے

دیکھے گا جو تجھ رو کو سو حیران رہے گا — وابستہ ترے مو کا پریشان رہے گا
جان رہے گا، احسان رہے گا، پشیمان رہے گا

ہر چند میرے حق میں اس کا ستم نہیں — پر اس ستم سے بامزہ لطف و کرم نہیں
تسم نہیں، دم نہیں، خم نہیں، نم نہیں

جن کے لئے اپنے تو یوں جان نکلتے ہیں — اس راہ میں دے جیسے انجان نکلتے ہیں
پیکان نکلتے ہیں، آن نکلتے ہیں، ارمان نکلتے ہیں۔

مذکورہ بالا آخری تین مثالوں میں انفی آوازوں کے اتصال سے پیدا ہونے والا نغمہ دیگر حروف کے مقابلے میں زیادہ شوخ اور تیز ہے۔ میر نے ان انفی آوازوں کی اس خصوصیت سے پورا فائدہ اٹھایا ہے اور اکثر قافیہ یا ردیف میں استعمال کرتے ہوئے اس کی آواز کو ابھرنے کا پورا موقع دیا ہے[۶۵]۔

قافیہ کے ردیف سے اتصال کی دوسری صورت میں ایک مسموع اور دوسری غیر مسموع آواز کا اتصال میر کے یہاں اکثر ہوا ہے۔ ان میں اگر ردیف کا پہلا حرف غیر مسموع ہے تو قافیہ کے آخری لفظ کے ارتعاشات اس صوتی خلا کو پُر کر لیتے ہیں۔ جو غیر مسموع آوازوں کی قرأت سے پیدا ہوتا ہے۔ غیر مسموع آواز سے کسی دوسرے حرف کے اتصال کی سب سے بہتر صورت حروف علّت سے ان کا انسلاک ہے۔ اگر یہ حروف علّت قوافی کے آخر میں آتے اور ردیف کے پہلے غیر مسموع حرف سے منسلک ہوتے ہیں تو نغمے کا خوبصورت بہاؤ پیدا ہوتا ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:-

ہجر کی اک آن میں دل کا ٹھکانا ہوگیا — ہر زمان ملتے تھے باہم سو زمانا ہوگیا
بہانہ ہوگیا، پرانا ہوگیا، فسانہ ہوگیا

سوزش دل سے مفت گلتے ہیں — داغ جیسے چراغ جلتے ہیں
ملتے ہیں، چلتے ہیں، ابلتے ہیں، نکلتے ہیں

---

[۶۵] "میر کی شعری لسانیات" ص ۲۱۳-۲۱۱

شب اگر دل خواہ اپنے بے قراری کیجئے ۔۔۔ لے زمین سے تا فلک فریاد و زاری کیجئے

جاری کیجئے، ساری کیجئے، ہماری کیجئے

اِن اشعار میں مسموع مصوّتوں کی گرہ غیر مسموع مصمتے کے ساتھ اچھی لگی ہے کہ حرف علّت کی قرأت کا طول غیر مسموع آوازوں کے صوتی خلا کو پر کرنے کے ساتھ ساتھ نغمے کے بہاؤ کو اختتامی صورت بھی عطا کرتا ہے ۔ حروفِ علّت بنیادی طور پر آواز کے بہاؤ میں چوٹیاں ہیں جنھیں اپنی ضرورت کے مطابق گھٹا بڑھا کر نغمے کی مختلف شکلیں تراشی جا سکتی ہیں ۔ اس بنا پر مسعود حسین خان نتیجہ نکالتے ہیں کہ :۔

"تمام طور پر ہمارے اساتذہ غزل نے اچھا اور زیادہ ا، و اور ی کی ردیفوں میں ہی کہا ہے"

میر بھی اس کلیہ سے مستثنیٰ نہیں ہیں ۔ ان کی تمام مترنم غزلوں میں حروف علّت ردیف و قوافی میں سے کم از کم ایک میں ضرور موجود ہیں ۔ جہاں قافیہ میں حروف علّت نہیں آیا ہے وہاں ردیفوں میں مستعمل حرف علّت نمایاں ہو کر شعر کے نغمے کی صورت متعین کرتا ہے ۔[1]

میر نے ردیفیں بیشتر بہت مختصر استعمال کی ہیں اور ایک دو مستثنیات سے قطع نظر ان کی غزلوں میں ردیف دو یا تین لفظ سے زیادہ کی نہیں آتی ہے ۔ ردیف کے اس اختصار کے سبب میر کو مختلف حروف صحیح اور علّت کے شعر میں اپنی ضرورت کے مطابق استعمال کی آزادی مل گئی ہے اور شعر کے نغمے سے ردیف کے موزون پیوند کے امکانات طویل ردیفوں کے مقابلے میں زیادہ بڑھ گئے ہیں ، اس لئے طویل ردیفیں اپنی صوتی انفرادیت سے مشکل ہی دست بردار ہوتی ہیں جبکہ مختصر ردیفوں کا شعر کے آہنگ کا جُز بن جانا نسبتاً آسان ہوتا ہے ۔ مزید یہ کہ ردیفوں میں حروفِ علّت کا استعمال خاصی فراوانی سے ہوا ہے ۔ 'الف'، 'ی' اور 'و' کی ردیفوں سے قطع نظر حروف صحیح کی ردیفوں میں بھی حرف علّت کی یہ تکرار بہت نمایاں ہے ، مثلاً :۔

کلام ہے موقوف ، سلام ہے موقوف ، غلام ہے موقوف

تار آخر کار ، غبار آخر کار ، بہار آخر کار وغیرہ ۔

بے قرار ہے تا حال ، روزگار ہے تا حال ، خار ہے تا حال وغیرہ ۔

[1] میر کی شعری لسانیات ص 214

اپنی مخصوص ساختیاتی حیثیت کی بنا پر شعر کے صوتی نظام میں ردیف و قوافی خاص اہمیت کا حامل ہے میر کے نزدیک ان کی اہمیت کا اندازہ ان کی غزلوں کے اس تجزیہ سے ہو جاتا ہے۔ نیز شعر سے مخصوص اس خوش آہنگی کے اسرار ہم پر کھلتے ہیں جس میں مصحفی کے علاوہ ان کا کوئی اور شریک نہیں۔[1]

جہاں تک میر کی غزلوں میں بحروں کے انتخاب کا تعلق ہے تو بقول عنوان چشتی میر نے اردو بحروں میں سے بیشتر کو قیامت کی روانی سے برتا ہے اور ان کی صلاحیتوں سے بڑی حد تک فائدہ اٹھایا ہے۔ میر نے اردو بحروں کو ہی نہیں بلکہ ہندی چھندوں کو بھی استعمال کیا ہے۔ میر نے اردو کی بحر متقارب اور اس کی مستعمل صورتوں کو ہی نہیں استعمال کیا بلکہ اس کے نئے امکانات کو بھی تلاش کیا ہے جس سے بعض جگہ اس کا وزن ہندی کے سویا چھند سے مل گیا ہے۔ میر نے اس بحر کو اتنی چابکدستی اور کامیابی سے وسیلۂ اظہار بنایا کہ اردو میں اس کی مثالیں دوسری جگہ نہیں ملتیں اور اسی وجہ سے عرف عام میں اس کو میر کی بحر کہا جانے لگا

دور بہت بھاگو ہو ہم سے ــــــ

عشق نے خوار و ذلیل کیا ــــــ

گوندھ کے گویا پتی گل کی ــــــ

عشق ہمارے خیال پڑا ہے ــــــ

تب تھے سپاہی اب ہیں جوگی ــــــ

یہ بحر جس میں یہ اشعار ہیں میر کی پسندیدہ بحر ہے۔ اس کا آہنگ آہستہ روی جس میں رینگنے اور ہچکولے کھا کر چلنے کی سی کیفیت ہے۔ میر نے اس بحر میں بہت سی غزلیں کہی ہیں جن کا عمومی مزاج اور تاثیر ایک ہے۔ دراصل یہی مزاج خود میر کا مزاج ہے۔ ایسی غزلوں میں میر کی ذاتی محرومیوں، ناکامیوں اور ان کی زیریں حسی لہروں کا تاثر دوسروں کو بھی متاثر کرتا ہے۔ اس تاثر کا اظہار بحر کے آہنگ سے بخوبی ہوتا ہے۔[2]

---

1 "میر کی شعری لسانیات" ص 216-215

2 "معنویت کی تلاش" ص 14-13

عنوان چشتی کی اس بحر کے بارے میں معلومات صحیح نہیں ہیں۔ شمس الرحمان فاروقی نے "شعرِ شور انگیز" میں بحرِ میر کے عنوان سے جو محاکمہ کیا ہے اس کے اختتام میں انھوں نے مندرجہ ذیل نتائج اخذ کئے ہیں:۔

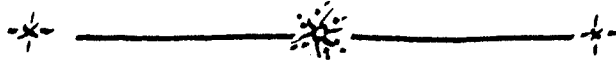
(1) میر کی یہ بحر کلیاتِ میر میں جس تنوع اور رنگارنگی کے ساتھ جلوہ گر ہے اس کی مثال نہ ہندی میں ہے، نہ فارسی میں۔ اس میں اگر بعض باتیں ایسی ہیں جو فارسی میں ممکن نہیں تو بعض ایسی بھی ہیں جو ہندی میں ممکن نہیں۔

(2) میر کے استعمال کو قواعدی (NORMATIVE) قرار دیتے ہوئے اس بحر میں فَعِلُن بتحریکِ عین بھی صحیح قرار دینا چاہئیے اور اس بحر کی تقطیع متقارب میں نہ کرنی چاہئیے۔

(3) اگر اس بحر سے تھوڑی بہت مشابہت رکھنے والی بحریں ہندی اور فارسی میں موجود ہیں، لیکن کوئی ایسی بحر نہیں ہے جسے اس کی واحد شکل کہا جا سکے۔

(4) اگرچہ یہ بحر میر سے پہلے اردو میں موجود تھی، لیکن بہت کم۔

(5) چونکہ اس بحر کو میر نے عام کیا اور اسے نہایت کامیابی اور تنوع کے ساتھ برتا، اس لئے اسے بحرِ میر کا نام دینا چاہئیے۔[1]

1: "شعرِ شور انگیز" جلد اول، ص 202

مرزا غالب

مجنوں گورکھپوری نے لکھا ہے کہ:۔

"موسیقی پہلا فن ہے جس نے آواز کو اپنا ذریعۂ اظہار بنایا۔ خالص موسیقی میں یہ آواز سُروں کی شکل میں ہوتی ہے۔یعنی وہ ایسے الفاظ پر مشتمل ہوتی ہے، جن کے ربط سے کوئی خاص معنے پیدا نہیں ہوتے مگر جوں جوں ایسے الفاظ استعمال ہونے لگتے ہیں جن کے ربط سے کوئی مخصوص مفہوم پیدا ہو توں توں خالص موسیقی شاعری میں منتقل ہونے لگتی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہو کہ جہاں تک عظیم شاعری (نظم) اور اس کی مزید ارتقائی صورت نثر، جمیل وجلیل نثر کا تعلق ہے دونوں کے حسن کا بنیادی عنصر وہ صوتی آہنگ ہے جو معنی دار الفاظ سے پیدا ہوتا ہے"۔ [1]

مندرجہ بالا اقتباس کی روشنی میں مجنون صاحب نے غالب کے کلام کے صوتی آہنگ کا ایک امتیازی جائزہ ان الفاظ میں لیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ "غالب شاعری کے اس رمز سے آگاہ تھے۔اگر بنظرِ غائر غالب کے کلام کا مطالعہ کیا جائے تو یہ محسوس کرنے میں دیر نہیں لگے گی کہ شاعر اس حُسن کے اسرار کا عارف ہے جو پیکر یا صورت میں ہوتا ہے اور جس کے بغیر حسن حقیقت یا حسن معنی تک رسائی محال ہے اور اس پیکری حُسن کا پہلا سر صوتی آہنگ ہے۔ غالب اس راز سے آشنا تھے اسی لئے وہ نیرنگ صورت کے قائل تھے اور دوسروں میں اس کا ادراک پیدا کرنا چاہتے تھے" [2]

شواہد سے پتہ چلتا ہے کہ غالب غزل کے لئے موسیقی کی اہمیت کے کس قدر قائل تھے۔ وہ ہندوستانی موسیقی کے رموز سے بھی واقف تھے۔ چنانچہ اپنے ایک مکتوب میں یوں رقمطراز ہیں:۔

1۔ "غالب ۔ شخص اور شاعر" از مجنون گورکھپوری، ص 49 [مطبوعہ شیروانی آفسیٹ پرنٹرز دہلی ناشر:۔ علی گڑھ بک ڈپو، شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ، 1979ء]

2۔ ایضاً

"وکیل حاضر باش دربار اسد اللّٰہی یعنی علائی مولائی نے اپنے موکل کی خوشنودی کے واسطے
فقیر کی گردن پر سوار ہوکر ایک اُردو کی غزل لکھوائی۔ اگر پسند آئے تو مطرب کو سکھائی
جائے۔ جھنجوٹی* کے اونچے سُروں میں رکھوائی جائے۔"[1]

غالبؔ کا یہ شعر ملاحظہ ہو:۔

ڈھونڈے ہے اُس مغنیٔ آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جہاں وہ اپنے خیالات کیلئے موزوں راگ خود تجویز کرتے تھے وہاں انھیں اپنے افکار کی ترجمانی کیلئے اس مغنی کی بھی تلاش رہتی تھی جو بقولِ ان کے آتش نفس ہو اور جس کی صدائے برق انھیں فنا کر ڈالے۔ اسی لئے بجنوری صاحب نے لکھا ہے کہ غالبؔ افکار اور الفاظ کے درمیان مکمل آہنگ کے قائل تھے۔ ان کے اسلوب میں بیک وقت منطقی ترتیب اور جمالیاتی تہذیب کا احساس ہوتا ہے الفاظ ہوں یا تشبیہات واستعارات یا دوسری صنعتیں وہ انکو بڑی حکیمانہ فرزانگی اور حسن کارانہ شعور کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ غالبؔ کا فارسی کلام تو ان کے تمام فکری اجتہاد واختراع کے باوجود زبان واسلوب کی ناہمواریوں سے یکسر پاک ہے اور اسمیں کہیں کوئی لفظ ایسا نہیں ملے گا جو ثقیل یا بھونڈا ہو اور کانوں کو گراں گزرے لیکن اردو دیوانِ غالبؔ میں گنتی کے چند اشعار ضرور نکل آئیں گے جن میں یا تو ایسے الفاظ استعمال کئے گئے ہیں جو کریہہ الصوت ہیں اور مصرعوں کو بد آہنگ بنا دیتے ہیں یا پورا شعر ایسے الفاظ سے مرکب ہوا ہے کہ ان کی وجہ سے شعر حسن اسلوب سے عاری ہو کر رہ گیا ہے۔ ؎

تھی نگہ میری نہاں خانۂ دل کی نقاب بے خطر جیتے ہیں اربابِ ریا میرے بعد

اس شعر میں "نقاب" کے سوا کوئی لفظ ایسا نہیں جو غیر مانوس ہو لیکن الفاظ کی بے قرینہ ترتیب نے پورے شعر کا ہنجار بگاڑ دیا ہے۔ صوتی حُسن کا ذوق رکھنے والے یہ محسوس کئے بغیر نہیں رہ سکتے کہ شعر میں حرکت کے بجائے جمود پیدا ہو گیا ہے اور وہ معنی دار ہوتے ہوئے بھی بے جان ہے۔[2]

1:۔ نواب امین الدین کے نام مورخہ چہار شنبہ، ۲ ربیع الاول سن ۱۲۸۲ء مطابق ۲۶ جولائی ۱۲۸۲ء "خطوط غالب" مرتبہ غلام رسول مہر۔ کتاب منزل لاہور ص 12

2:۔ 'غالب شخص اور شاعر' ص 75

* جھنجوٹی ایک راگ کا نام ہے

ایسے اشعار غالب کے اردو دیوان میں دو چار ہی نکلیں گے ورنہ ان کا اردو کلام بھی کیا غزل کیا قصیدہ اپنی تہہ در تہہ معنویت کے ساتھ ساتھ سر تا سر موسیقی ہوتا ہے وہ جس وقت غیر مانوس سے غیر مانوس الفاظ یا ترکیبوں یا اجنبی تشبیہوں اور استعاروں اور تلمیحوں سے کام لیتے ہیں اس وقت بھی ان کا کوئی شعر ترنم سے خالی نہیں ہوتا۔ ان کے اشعار چھوٹی بحروں میں ہوں یا بڑی بحروں میں، آسان ہوں یا مشکل یا ہمارے خیال میں بالکل معمولی ہوں وہ کم سے کم ایسے تو ہوتے ہی ہیں کہ نازک سے نازک ساز پر گائے جا سکیں۔ ڈاکٹر عبدالرحمان بجنوری کی رائے بہت صائب ہے کہ غالب کا ہر مصرعہ تار رباب ہوتا ہے اور ان کا قول مبالغہ نہیں ہے کہ مرزا غالب کیلئے شاعری موسیقی اور موسیقی شاعری ہے۔

کہا جا سکتا ہے کہ ہر بڑے شاعر کے اچھے اشعار وہی ہوتے ہیں جن میں ترنم یا نغمگی ہو اور جو ساز پر / بغیر ساز کے گائے جا سکیں۔ بات غلط نہ ہوگی۔ امیر مینائی اور داغ اور ان کے بعض تلامذہ کی غزلیں جتنی گائی گئی ہیں اتنی غالب اور میر کی غزلیں نہیں گائی گئی ہیں، مگر پھر آج کل فلمی گانے جس طرح مقبول ہو رہے ہیں میر اور داغ کی غزلیں اتنی مقبول نہیں حالانکہ فلمی گانے خالص موسیقی کی میزان پر جس قدر بھی پورے اترتے ہوں وہ اکثر ناموزون ہوتے ہیں اور کسی بحر یا چھند میں نہیں ہوتے[1]

غالب کے کلام میں جو آہنگ یا ترنم ہے وہ محض لفظی یا سطحی نہیں ہوتا بلکہ بڑا تہہ دار اور گھمبیر ہوتا ہے۔ ہم کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فکر و احساس کے ارتعاشات الفاظ کے صوتی ارتعاشات میں سما کر ایک راگ پیدا کر رہے ہیں جو بلیغ بھی ہے اور طربناک بھی اور جو ہمارے دل اور دماغ دونوں کیلئے راحت آفرین ہے۔ ایسی موسیقی غالب کے بعد اگر کسی شاعر میں ملتی ہے تو وہ اقبال ہیں۔ یوں تو معدودے چند اشعار اور دو چار غزلوں کے سوا غالب کا سارا اردو دیوان آہنگ و ترنم کی اس کسوٹی پر پورا اترتا ہے اور اس اعتبار سے ان کا انتخاب کرنا مشکل ہوگا۔ نظم فارسی میں تو خیر انتخاب کا سوال شاید درمیان میں نہ لایا جائے لیکن اردو میں بھی اشعار کا زیادہ حصہ ایسا ہے کہ ان کو انتخاب کرتے وقت چھوڑا نہیں جا سکتا۔ پھر بھی مثال کیلئے تو کچھ نمونے منتخب کرتا ہی ہیں۔

1:۔ "غالب۔ شخص اور شاعر" ص 71

پہلے کچھ نمونے منتخب کردہ فارسی اشعار کے سنیئے۔ کچھ غزلیں تو ایسی ملیں گی جو پوری کی پوری بربطی یا ربابی ہیں۔ ان میں ایسی رچی اور گھلی ہوئی نغمگی ہے کہ وہ سادہ سے سادہ اور پیچیدہ سے پیچیدہ تاروں کے ساز پر گائی جا سکتی ہیں؛ مثلاً وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے۔

بیا کہ قاعدۂ آسمان بگردانیم
قضا بہ گردشِ رطلِ گران بگردانیم

دو شعر اور ملاحظہ ہوں:۔

اگر ز شحنہ شود دار و گیر نہ اندیشم   وگر ز شاہ رسد ارمغاں بگردانیم
ز نیم شرم بہ یک سو باہم آویزم   بہ شوخیئے کہ رخ اختراں بگردانیم

اسی طرح وہ پوری غزل جس کا مطلع اور دو شعر یہ ہیں:۔

زہے بارغ و بہار جان نشاں   غمت چشم و چراغ راز داناں
بہ صورت اوستاد دل فریباں   بہ معنیٔ قبلۂ نامہر باناں
و صالت جاں توانا ساز پیراں   خیالت خاطر آشوب جواناں

چھوٹی بحروں میں یہ غزل بھی مترنم ہے:۔

تا بم ز دل برد کافر ادائے   بالا بلندے کوتہ قبائے [۴]

اسی عنوان کے تحت چند متفرق اشعار کا انتخاب دیا جاتا ہے لیکن جن غزلوں سے یہ اشعار لئے گئے ہیں وہ پوری موسیقی کے فن کی بھی مکمل نمائندگی کرتی ہیں (یہاں صرف ۱، ۲ دو غزلوں کے اشعار کا حوالہ دینا اہم ہے)

محفلیں برہم کرے ہے گنجینہ باز خیال
ہیں ورق گردانی نیرنگ یک بت خانہ
باوجود یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں
ہیں چراغاں شبستاں دلِ پروانہ ہم۔

[۴] "غالب، شخص اور شاعر" ص 72

اہلِ بینش کو ہے طوفانِ حوادث مکتب
لطمۂ موج کم از سیلئِ استاد نہیں

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
واماندگیٔ شوق تراشے پناہیں۔

نشہ رنگ سے ہے واشدِ گل
مست کب بندِ قبا باندھتے ہیں۔

بے دماغی حیلہ جوئے ترکِ تنہائی نہیں
ورنہ کیا موجِ نفس زنجیرِ رسوائی نہیں۔

قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہوگئیں

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

وحشت دردِ بیکسی بے اثر اس قدر نہیں
رشتۂ عمرِ خضر کو نالہ نارسا سمجھ۔

مری ہستی فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے
جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے۔

پیکرِ عشاق سازِ طالعِ ناساز ہے
نالہ گویا گردشِ سیارہ کی آواز ہے۔

رفتارِ عمر قطعِ رہِ اضطراب ہے
اس سال کے حساب کو برق آفتاب ہے۔

خیال مرگ کب تسکین دل آزردہ کو بخشے ۔۔۔ مرے دامِ تمنا میں ہے اک صیدِ زبوں وہ بھی

ہے دل شوریدۂ غالبؔ طلسمِ پیچ و تاب ۔۔۔ رحم کر اپنی تمنا پر کہ کس مشکل میں ہے

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعیِ آزادی ۔۔۔ ہوئی زنجیرِ موجِ آب کو فرصت روانی کی

چمن میں کس کے یہ برہم ہوئی ہے بزمِ تماشا ۔۔۔ کہ برگ برگِ چمن شیشہ ریزہ جلی ہے

دیدار بادہ، حوصلہ ساقی، نگاہ مست ۔۔۔ بزمِ خیال میکدہ بے خروش ہے

لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ ۔۔۔ یہ جنتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے

خوشا اقبالِ رنجوری عیادت کو تم آئے ہو ۔۔۔ فروغِ شمعِ بالیں طالعِ بیدار بشر ہے

یہ طوفان گاہ جوشِ اضطرابِ شامِ تنہائی ۔۔۔ شعاعِ آفتابِ صبحِ محشر تار بشر ہے

قد و گیسو میں قیس و کوہکن کی آزمائش ہے ۔۔۔ جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے

لختِ جگر سے ہے رگِ ہر خار شاخِ گل ۔۔۔ تا چند باغبانی، صحرا کرے کوئی

مستی بذوقِ غفلتِ ساقی ہلاک ہے ۔۔۔ موجِ شراب یک مژہ خوابناک ہے

حسرت نے لا رکھا تری بزمِ خیال میں ۔۔۔ گلدستۂ نگاہ سویدا کہیں جسے

معلوم ہوا حالِ شہیدانِ گذشتہ ۔۔۔ تیغِ ستم آئینہ تصویر نما ہے

پرواز تپش رنگِ گلزار ہمہ تنگ ہے ۔۔۔ خوں ہو قفسِ دل میں اے ذوقِ پرافشانی

دل پھر کوئے ملامت کو جائے ہے ۔۔۔ پندار کا صنم کدہ ویراں کئے ہوئے

تا کجا اے آگہی رنگِ تماشا باختن ۔۔۔ چشمِ وا گردیدہ آغوشِ وداعِ جلوہ ہے [1]

ذیل میں مرزا غالبؔ کی وہ غزل درج کی جاتی ہے جس کی بابت انہوں نے راگ جھنجوٹی کے اونچے سروں کا انتخاب خود کیا تھا۔ ؎

میں ہوں مشتاقِ جفا، مجھ پہ جفا اور سہی
تم ہو بیداد سے خوش، اس سے سوا اور سہی

1۔ "غالب۔ شخص اور شاعر" ص ۶۹، ۷۰-۷۱

غیر کی مرگ کا غم کس لئے اے غیرتِ ماہ
ہیں ہوس پیشہ بہت، وہ نہ ہوا اور سہی

تم ہو بُت پھر تمہیں پندارِ خدائی کیوں ہے؟
تم خداوند ہی کہلاؤ، خدا اور سہی

حسن میں حور سے بڑھ کر نہیں ہونے کے کبھی
آپ کا شیوۂ اندازو ادا اور سہی

تیرے کوچے کا ہے مائل دلِ مضطر میرا
کعبہ اک اور سہی، قبلہ نما اور سہی

کوئی دنیا میں مگر باغ نہیں ہے واعظ
خلد بھی باغ ہے، خیر آب و ہوا اور سہی

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملالیں یارب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

مجھکو وہ دو کہ جسے کھا کے نہ پانی مانگوں
زہر کچھ اور سہی، آبِ بقا اور سہی

مجھ سے غالب یہ علائی نے غزل لکھوائی
ایک بیداد گرِ رنج فزا اور سہی

اس غزل کا وزن:۔ فاعلاتن فعِلاتن فعَلاتن فعِلُن

ردیف:۔ جفا، سوا، خدا وغیرہ

قافیہ: ـــــ اور سہی

پوری غزل میں کوئی لفظ ایسا نہیں جو موسیقت کی روانی میں مانع ہو۔ زیادہ تر حرفوں کی تعداد حروفِ عِلّت کی ہے۔ زبان کا لہجہ اور روانی بلند آہنگ ہے۔ اِس سے ظاہر ہوتا ہے کہ غالب کس قدر موسیقی اور شعر کی ہم آہنگی کے رموز سے واقف تھے۔

مرزا غالبؔ نے سب سے زیادہ اشعار بحرِ مضارع کے اوزان مثمن اخرب مکفوف (محذوف و مقصور) میں کہے ہیں۔[1] اس وزن کی یہ خصوصیت ہے کہ لانبے مصوتے سے شروع ہوتا ہے، اس لئے اس وزن میں جو شعر کہا جائے' اس کی ابتدا ہی ایک زوردار جھٹکے سے ہوگی۔ اس وزن میں موجودہ صورت میں کہیں وقفہ نہیں پایا جاتا ہے' اس لئے کہ اس وزن کا کوئی رکن بھی لانبے مصوتے پر ختم نہیں ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے اس وزن کے آہنگ میں سُرعت اور تسلسل پایا جاتا ہے ـــــ اس وزن کے ایک مصرع میں پانچ چھوٹے مصوّتوں کے مقابلے میں آٹھ یا نو لانبے مصوّتوں کی گنجائش ہے۔ وزن کی صوتی مقدار" محذوف" کی صورت میں 42 اور مقصور کی صورت میں 46 ہوگی۔[2]

غالبؔ کے کلام میں کثرتِ استعمال کے لحاظ سے دوسرے نمبر پر وزن رمل مثمن مجنون مختلف ذیلی زحافات کے ساتھ آتا ہے۔ یہ زحافات وزن کے بنیادی آہنگ کو متاثر نہیں کرتے اس لئے انھیں تین جداگانہ اوزان کے بجائے ایک ہی وزن سمجھنا مناسب ہوگا۔ یہ وزن بھی طویل مصوّتے سے شروع ہوتا ہے ـــــ رمل مثمن سالم کے مقابلے میں اس وزن کے اختصار کے سبب درمیانی وقفے قریب تر ہو گئے ہیں اور آہنگ تیز ہو گیا ہے۔ اس وزن کے ایک مصرع میں پانچ یا سات چھوٹے مصوّتوں کے مقابلے میں آٹھ یا نو لانبے مصوّتے لائے جا سکتے ہیں۔ وزن کی صوتی مقدار زحافات کی تبدیلی کے ساتھ 45 تا 49 ہوگی۔[3]

تیسرے نمبر پر رمل مثمن محذوف آتا ہے۔ یہ وزن بھی لانبے مصوّتے سے شروع ہوتا ہے بلکہ اس کا ہر رکن لانبے مصوّتے سے شروع ہو کر لانبے مصوّتے پر ختم ہوتا ہے۔ اس کے آہنگ سے اگر پوری طرح استفادہ کیا جائے تو شعر میں لہجے کی صلابت اور زور کا اظہار ہو سکتا ہے اس وزن کی صوتی مقدار ایک مصرع میں چوبیس ہوگی اور چار چھوٹے مصوّتوں کے مقابلے میں گیارہ لانبے مصوّتے لائے جا سکتے ہیں۔ لانبے مصوّتوں کی گنجائش سے فائدہ اٹھایا جائے تو شعر میں بے حد روانی پیدا ہو جائے گی۔

1۔ "آواز اور آدمی" ص 58

2۔ ایضاً۔ ص 59

3۔ ایضاً۔

غالبؔ نے رمل مثمن محذوف سے کچھ کم ہزج مثمن سالم کا استعمال کیا ہے اس وزن کا آہنگ متذکرہ بالا تینوں اوزان سے بنیادی طور پر مختلف ہے اس لئے اس میں ہر رکن کی ابتداء "وتد" سے ہوتی ہے۔ یہ وزن بہت زیادہ غنائیت کا حامل ہے۔ دھیمے لہجے میں لطیف جذبات اور نازک احساسات کے اظہار میں معاون ہوتا ہے۔ لانبے مصوّتوں کی گنجائش سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اسی وزن کو تیز رو اور بلند آہنگ بھی بنایا جاسکتا ہے۔ اس وزن کی صوتی مقدار ایک مصرع میں بتیس[32] ہے۔ اس میں چھوٹے اور لانبے مصوّتوں کا تناسب 1 : 3 ہے۔

مجتث مثمن مجنون (محذوف/مسکن/مقصور) میں بھی اشعار کی تعداد قابلِ لحاظ ہے۔ اس وزن کی ابتداء بھی وتد سے دھیمے لہجے میں ہوتی ہے اور تقریباً ہر رکن میں وتد کا اندراج ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دوسرے اوزان کے مقابلے میں اس کا آہنگ زیادہ سبک رو اور لہریالا ہے۔ اس کے ایک مصرع کی صوتی مقدار بہ تبدیلی زحافات بائیس[22] یا تروبیس[23] ہے اور اس میں چھوٹے اور لانبے مصوّتوں کا تناسب 4 : 11 / 3 : 11 ہوگا۔[1]

پروفیسر مسعود حسینؔ نے غالبؔ کے بارے میں کہا ہے کہ وہ بنیادی طور پر صوتی آہنگ کا شاعر نہیں ہے، لیکن چند مقامات سے قطع نظر وہ اتنے بے سرے بھی نہیں۔ تفصیل کے ساتھ پروفیسر موصوف لکھتے ہیں کہ: "ان کی شاعرانہ توجہ کا مرکز صوتی آہنگ سے زیادہ ندرتِ الفاظ اور معنیٰ آفرینی ہے۔ صوتی آہنگ ان کے یہاں شعوری طور پر نہیں آتا۔ آمد کی رو میں برآمد ہوتا ہے اور غزلوں کے مزاج اور کیفیت کے مطابق ہوتا ہے۔ وہ ردیف کی موسیقیت سے بھی واقف ہیں حالانکہ ان کے دیوان میں ردیف دار غزلیں صرف گنتی کی ہیں۔ لیکن ردیف کی تکرار اور پابندی سے غزل میں جو شدتِ تاثر اور موسیقیت پیدا ہوتی ہے اس سے بھرپور کام لیتے ہیں۔ گو طویل ردیف کا سنبھالنا ہر غزل گو کے بس کی بات نہیں۔ اس لئے غالبؔ عموماً مختصر ردیفوں سے کام لیتے ہیں جو عموماً ایک یا دو لفظی ہوتی ہیں، جیسے کیا ہے۔ ہے۔ آتی۔ کے۔ کیلئے۔[2]

1: "آواز اور آدمی"

2: "مقالاتِ مسعود" از مسعود حسین، ص 124۔ ترقی اردو بیورو نئی دہلی 1989ء

مسعود حسین خاں نے اس سلسلے میں صوتیاتی تجزیے سے حسب ذیل نتائج اخذ کئے ہیں :-

(1) غالب اس رمز سے واقف ہیں کہ مصوتے (ا، و، ی، ے) قافیوں کے اختتام پر آئیں تو صوتی گرہ زیادہ کامیابی کے ساتھ لگائی جا سکتی ہے بمقابلہ اس کے کہ یہ ردیف کا پہلا جزو ہوں۔

(2) غالب کے کلام میں مصوتوں پر ختم ہونے والے قافیوں کی تعداد 48 ہے اور مصوتوں سے شروع ہونے والی ردیفوں کی کل تعداد 7 ہے۔ ان 48 قافیوں میں سے /ا/ مصوتے پر ختم ہونے والے قافیے ہیں۔ یعنی بائیس۔ ان بائیس میں سے گیارہ قافیوں میں /ا/ کا اتصال غیر مسموع آواز /ک/ کے ساتھ کیا گیا ہے /ا/ مصوتہ ہونے کی حیثیت سے مسموع ہے۔ لہذا مسموع کا غیر مسموع سے اتصال اور دونوں کا ایک دوسرے کو عمل انضمام سے متاثر ہو کر آہنگ پیدا کرنا ایک لازمی امر ہے۔ غالب کی بعض مقبول عام غزلیں اسی صوتی ترکیب سے مزین ہیں، جیسے :-

(1) ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
(2) گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگئ جا کا۔
(3) لازم تھا کہ دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور
(4) کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں
(5) غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
(6) اس بزم میں مجھے نہیں بنتی حیا کئے
(7) جب تک دہانِ زخم نہ پیدا کرے کوئی
(8) ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
(9) کہوں جو حال تو کہتے ہو مدعا کہیے
(10) دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے۔ [1]

مسعود حسین خاں نے غالب کے بارے میں اس بات کا انکشاف کیا کہ وہ ایک مصوتے کی گرہ

1:- "مقالات مسعود"

دوسرے مصوّتے کے ساتھ لگا کر ثقالتِ صوت کا شکار ہو گئے ہیں۔ یہ بات نشانِ خاطر رہے کہ مسموع مصوّتے کی گرہ مسموع مقررہ کے ساتھ نہیں لگتی۔ غالب نے یہ کوشش صرف چار جگہ کی ہے:۔

(۱) عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا (ا/آ)

(۲) ہم سے کھل جاؤ یہ وقت مے پرستی ایک دن (ی/اے)

(۳) حضور شاہ میں اہل سخن کی آزمائش ہے (ی/آ)

اس ثقالتِ صوت کو غالب نے بعض مقامات پر غنہ ڈال کر دور کر دیا ہے۔

(۱) ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا (اں/آ)

(۲) ہے بس کہ ہر اک ان کے اشارے میں گماں اور (اں/او)

مصوّتے کی گرہ نہ صرف مصوّتے سے نہیں لگتی بلکہ اس کو مسموع مصمتوں voical consonants کے ساتھ لایا جائے تب بھی ثقالت کا احساس ہوتا ہے۔ ان غزلوں میں قافیے اور ردیف کی بندش پر غور فرمائیے:۔ ع

تیرے توسن کو صبا باندھتے ہیں۔

یہاں نہ صرف "با" محلِ نظر ہے بلکہ (ا/ب) بھی۔ یہ اتصال جب قافیے اور ردیف میں الٹ کر پیدا کیا جائے تو اور زیادہ گراں گذرتا ہے۔ ع

پھر مجھے دیدہ تر یاد آیا

(د/آ) "د" "کوٹ" بنا کر پڑھنا پڑتا ہے۔[1]

پروفیسر مسعود حسین خان نے مزید وضاحت کی ہے کہ 'الف' کے بعد غالب کی سب سے زیادہ غزلیں ای/ اور /اے/ پر ختم ہونے والے قافیوں میں لکھی گئی ہیں۔ یعنی ہر ایک میں دس۔ دس۔ یہاں ہم ایک بڑی دلچسپ صورتحال سے دوچار ہوتے ہیں۔ جو پھر 'صرف' کے تصوّر سے پیدا ہوتی ہے۔ یعنی یائے مجہول اور یائے معروف کی بحث اور فرق۔ یہ فرق دراصل فارسی زبان کے لحاظ سے بامعنی ہے لیکن

[1] 'مقالات مسعود' ص 125

اُردو کے نقطۂ نظر سے مہمل کہا جا سکتا ہے۔ اس لئے کہ ای/ اور اے/ اردو کے علاوہ حیثیت رکھنے والے دو مصوتے ہیں اور ان میں سے ایک کا گرنا یا دینا جائز قرار دینا اور دوسرے کا ناجائز ایک غیر زبان کے اصولوں کا اُردو پر اطلاق کرنا ہے۔ غالبؔ نے اے/ پر ختم ہونے والے قافیوں میں اس مصوتے کو گرانے یا دبانے کی کوشش صرف ایک یا دو جگہ کی ہے۔ عام طور پر انھوں نے قافیوں میں اس کا اس طرح احترام کیا ہے جس طرح ای/ کا۔ جہاں تک واؤ مجہول (وٗ) اور واؤ معروف (و) کا تعلق ہے غالبؔ نے روایت شعری کے مطابق ایک دو جگہ انحراف کیا ہے جو یقیناً اُردو والوں کے لئے غیر سہم شدہ اتصال صوت کی حیثیت رکھتا ہے: مثلاً

کہتے ہو تم سب کہ بتِ غالیہ مو آئے (وٗ)
یک مرتبہ گھبرا کے کہو کوئی کہ وہ آئے (و)

غالبؔ نے قافیوں اور ردیفوں کے صوتی اتصال میں غنّہ کا کامیابی کے ساتھ تجربہ کیا ہے۔ صوتی نقطۂ نظر سے غنّہ دراصل مصوتوں کی انفی شکل کا ترجمان ہے۔ غنّے سے مرکب انیس غزلوں کے قافیوں میں صرف ایک ایک /اوں/، /اؤں/ اور /ایں/ پر مشتمل ہیں۔ باقی سولہ غزلوں کے قافیے /ا/ کی انفی شکل یعنی /اں/ رکھتے ہیں۔ غنّے کی سب سے زیادہ ترکیب /ا/ اور /ہ/ کی غیر مسموع مصوتوں سے کی گئی ہے۔ جہاں غنّہ نون یا میم سے مرکب کر دیا گیا ہے وہاں پوری غزل گنگنا اٹھی ہے۔ صوتی آہنگ کے لحاظ سے غالبؔ کی سب سے زیادہ کامیاب غزلیں یہی ہیں۔

ہم پر جفا سے ترکِ وفا کا گماں نہیں
اک چھیڑ ہے مراد مرا امتحاں نہیں (اں /ان/)

شوقِ ہر رنگ رقیبِ سر و ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا (اں/ان)

ہر قدم دوریٔ منزل سے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے (اں/ان)

مصوتوں کے نقطۂ نظر سے غالبؔ کی پسندیدہ آواز جو بائیس غزلوں کے قافیوں میں لائے ہیں ارتعاشی مصمتہ /ر/ ہے۔ /ر/ نوکِ زبان کی ہوا کی رو میں تھرتھراہٹ پیدا ہوتی ہے اور اس لحاظ سے رفتار اور سرعت کی

کی حامل ہوتی ہے۔ یہ دیگر مصمتوں کے ساتھ مرکب بھی بہ آسانی ہو جاتی ہے۔ اس اعتبار سے یہ اردو میں (اور دیگر زبانوں میں بھی) اپنی نوعیت کی منفرد آواز ہے۔ یہاں بائیس غزلوں میں سے سب سے زیادہ /ک/ کے ساتھ مرکب کی گئی ہے، یعنی چھ بار اور پھر /ن/ کے ساتھ یعنی چار بار

گھر جب بنالیا ترے در پر کئے بغیر (ر/ک)

حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں (ر/ک)

منظور تھی یہ شکل تجلّی کو نور سے (ر/ک)[1]

پروفیسر موصوف مزید لکھتے ہیں کہ مجھے /ر/ کے قافیے میں کسی غزل میں ثقلِ صوت کا احساس نہیں۔ سوائے "دیوان غالب" کی پہلی غزل کے دو مصرعوں کے:

ع:۔ نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا (یرکا)

لیکن اس کے مصرعوں میں جاکر یہ ثقالت دور ہو جاتی ہے۔ "زنجیر کا" "شمشیر کا" "تصویر کا" اس کے بعد تکرار صوت کی ثقالت کا احساس اس مصرعہ سے ہوتا ہے۔

ع:۔ مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا[2]

پروفیسر مسعود حسین خان نے آخر پر غالب کے باب میں یہ فیصلہ صادر فرمایا ہے کہ:۔

مجموعی حیثیت سے ــــــ غالب صوتی آہنگ سے زیادہ ندرتِ الفاظ اور گنجینۂ معنی کا شاعر ہے۔[3]

1۔ "مقالات مسعود" ص 127

2۔ ۔ ایضاً ۔

3۔ ایضاً۔

علامہ اقبالؔ

اقبالؔ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ نظموں کے شاعر ہیں۔ بلاشک اقبالؔ کے تصوّرات اور تفکرات کی ہمہ گیری نظم کی ہی متقاضی تھی۔ اقبالؔ ایک عظیم شاعر کے طور پر ان کی نظموں مسجد قرطبہ، ذوق و شوق، لالۂ صحرا وغیرہ میں ہی اُبھرتے ہیں۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ نظم کے مقابلے میں غزل کی صنف ایک جداگانہ ہیئت کی متحمل ہے۔ اقبالؔ کے تفکرات میں جب بلندی آنے لگی تو انھوں نے محسوس کیا کہ غزل جیسی نازک صنف ان کا بوجھ اٹھا نہیں سکتی۔ چنانچہ انھوں نے اپنے خیالات اور تفکرات کے لئے نظم کو ہی اختیار کیا۔ اس کا یہ مطلب قطعاً نہیں کہ بطور غزل گو اقبالؔ کی کوئی انفرادیت نہیں یا غزلوں کے اقبالؔ کی عظمت نظموں کے اقبالؔ سے کم ہے۔

اقبالؔ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انھوں نے "بطور ایک فن کار کے شعر کی سب سے بڑی خدمت یہ انجام دی کہ غزل کی ہیئت کو ایک ایسے مضمون سے ترکیب دی جسے غزل نے اس سے پہلے اپنی ہزار سالہ تاریخ میں کبھی قبول نہیں کیا تھا۔"[1] اُس کی وضاحت ان الفاظ میں ہو سکتی ہے کہ "اقبالؔ کا اصل کارنامہ یہ نہیں کہ انھوں نے غزل کو اپنے مربوط اور شیرازہ بند تصوّر حیات و کائنات کی جلوہ گاہ بنایا۔ بلکہ یہ ہے کہ انھوں نے غزل کو قرون وسطیٰ کے تعیش، تفنّن اور حیات گریز تصوف کی دھندلی اور خواب ناک فضاؤں سے نکال کر عہد جدید کے فکری اور جمالیاتی مطالبات سے ہم آہنگ کیا۔"[2]

1۔ "شعر اقبالؔ میں فن کاری کا عنصر" از پروفیسر رشید اللہ خان، مشمولہ اقبال بحیثیت شاعر مرتبہ پروفیسر رفیع الدین ہاشمی۔ ص 25، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ 1982ء

2:۔ ۔۔۔ ایضاً۔ از فتح محمد ملک۔ ایضاً ص 149

اقبالؔ کی غزلوں میں مضامین کے حوالے سے جدّت کا عنصر واقعی غیر معمولی انفرادیت کا حامل ہے۔ مگر بقول مجنون گورکھپوری "اچھی شاعری کی ایک زبردست اور لازمی علامت ترنم اور موسیقیت ہے۔ موسیقیت سے شاعری کا خمیر ہوا۔ ہر چھوٹے بڑے شاعر میں کسی نہ کسی قسم کی موسیقیت ضرور پائی جاتی ہے ورنہ شعر اور نثر کے اثرات برابر ہونگے۔ میرؔ سے غالبؔ تک اور داغؔ سے لیکر اب تک ہر شاعر کے وہاں موسیقیت ملے گی اور ہر شاعر کی موسیقیت کا انداز جداگانہ ہے۔ اقبالؔ کی شاعری کا بھی ایک غالب عنصر اس کی انفرادی موسیقیت ہے جس کی نمایاں خصوصیت ہمواری اور بلاغت ہے۔ اس اعتبار سے اردو کا کوئی دوسرا شاعر ان کا پورا حریف نظر نہیں آتا۔ اگر داغؔ ہمواری میں ان کا مقابلہ کر سکتے ہیں تو بلاغت اور معنوی قدر کا ان کے یہاں پتا نہیں ہے اور اگر غالبؔ بلاغت میں اقبالؔ کے ہمسر کہے جا سکتے ہیں تو ان کے کلام کی موسیقیت میں ایسی ہمواری نہ ملے گی۔"[1]

مجنون صاحب نے مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "اقبالؔ کے اشعار ہماری سمجھ میں آئیں یا نہ آئیں یا ان کے افکار و نظریات سے ہم کو اتفاق ہو نا ہو لیکن جس خصوصیت کا ان کے حامی اور مخالف دونوں کو قائل ہونا پڑے گا وہ یہ ہے کہ ان کا ایک مصرع ایسا نہیں جو نازک سے نازک ساز پر گایا جا سکتا ہے

اقبالؔ کی فطرت کو موسیقی سے پیدائشی لگاؤ تھا۔ کہا جاتا ہے کہ وہ اشعار گنگنا کر نہیں بلکہ باقاعدہ گا کر کہا کرتے تھے۔ یہ ایک زبردست اشارہ ہے جس سے ہم ان کے مزاج شعری کا اندازہ کر سکتے ہیں اقبالؔ جیسا مفکر اور پیغامبر نظم لکھنے والا ایسا کامیاب اور اثر انگیز غزل گو بھی رہ سکا۔ یہ اس بات کی دلیل ہے کہ ان کی اصلی فطرت تغزل اور ان کا اصلی فن غزل تھا۔ ان کا ایک شعر ہے جس سے ان کے اصلی اور ایک حد تک دبے ہوئے میلان کا پتہ چلتا ہے۔

میری مینائے غزل میں تھی ذرا سی باقی
شیخ کہتا ہے کہ ہے یہ بھی حرام اے ساقی۔

اقبالؔ کی غزلیات اور نظمیات کا شروع سے آخر تک سلسلے اور ترتیب کے ساتھ مطالعہ کیا جائے تو موسیقیت اور خوش آہنگی کی خصوصیت ان کے وہاں برابر ملے گی۔[1]

1۔ "شعر اقبال میں فن کاری کا عنصر" از مجنون گورکھپوری۔ ص 59-58

اقبال کی شاعری میں موسیقی کا عنصر موڈ اور مضمون کی نوعیت کے مطابق ہے ــــ وہ مطلوبہ موسیقی کیلئے بحر اور صنف کا موزوں انتخاب کرتے ہیں۔ اقبال بحر و صنف یا ہیئت دونوں کی ترکیب سے عجیب اثر پیدا کرتے ہیں۔ ان کی عام موسیقی ولولہ خیز اور تفکر خیز ہے۔ مگر حیرت افزائی کی بھی کمی نہیں۔ جوش انگیز Rhythm کیلئے لمبی بحر اور مصرعوں اور لفظوں اور آوازوں کی تکرار سے بھی بڑا کام لیا ہے۔[1]

جہاں تک اقبال کی غزلوں میں اوزان کے برتاؤ کا تعلق ہے تو بقول ساحل احمد مجموعی طور پر اقبال نے وہی اوزان منتخب کئے ہیں جو اُن کی فکر رسا کے متحمل ہیں۔ بانگ درا کی غزلیں یا نظمیں ان کی سہل کاری کا عمدہ نمونہ ہیں مگر فکری ارتقاء کے ساتھ ساتھ اوزان کے انتخاب میں بھی مفکرانہ حسن کی گہرائی اور گیرائی کو ملحوظ رکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ غزلیں جو بحرِ رجز مثمن مطوی مخبون، بحر منسرح مطوی موقوف۔ بحرِ ہزج اخرب مقصور محذوف۔ بحرِ رمل مخبون مقصور محذوف ابتر اور بحرِ مجتث مخبون محذوف ابتر پر خلق کی گئی ہیں۔ وہ نہ صرف اقبال کی فکر کی مبلغ ہیں بلکہ بطون و ظاہر کے سمجھنے اور سمجھانے کا موزوں ترین وسیلہ بھی ہیں۔ الغرض اقبال نے انتخابی ذہن سے کام لیتے ہوئے انھیں مذکورہ بحروں پر غزلی اوصاف کی قصیدہ خوانی کی ہے۔ یوں اکا دکا دوسرے اوزان میں بھی غزلیں دستیاب ہیں مگر انتخابی نہیں۔[2]

اقبال کی غزل کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ اس میں پر اسرار نغمگی اور ایک دلکش غنائیت کا عنصر موجود ہے۔ اس خصوصیت کی وجہ سید مظفر حسین برنی نے یوں بیان کی ہے کہ" وہ ایسی بحریں اور زمینیں منتخب کرتا ہے جو تغزل کیلئے موزوں ہیں اور شگفتہ زمین کے مناسب اوزان کا انتخاب کرنے سے اپنے کلام میں دلفریبی اور دلکشی پیدا کرتا ہے۔

اک دانشِ نورانی، اک دانشِ برہانی ۔۔۔ ہے حیرتِ برہانی، حیرت کی فراوانی

تجھے یاد کیا نہیں ہے مرے دل کا وہ زمانہ ۔۔۔ وہ ادب گہِ محبت، وہ نگہ کا تازیانہ

1۔ از ڈاکٹر سید عبید اللہ ــ ایضاً ــــ ص 59

2۔ " اقبال اور غزل" از ساحل احمد۔ ص 79، اردو رائٹرس گلڈ الہ آباد 1986ء

3۔ اقبال اور غزل مشمولہ اقبال اور غزل مرتبہ پروفیسر احمد امین اندرابی۔ اقبال انسٹیٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی ص 71

ڈاکٹر قدوس جاوید نے لکھا ہے " کہ غزلوں کی بحریں بھی اقبالؔ کی غزلوں کے لسانی نظام کا اہم ترین جزو ہیں ۔ اقبالؔ نے اپنی غزلوں کیلئے انہیں مقبول اور رواں بحروں کا انتخاب کیا ہے۔ جن پر اساتذہ نے کامیاب ترین غزلیں کہی ہیں ان بحروں نے اردو غزلوں میں یا یوں کہیں کہ اردو شاعری میں شعری آہنگ کی بعض مخصوص صورتوں اور کیفتوں کو اتنی کثرت، شدت اور کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ ہم نہ صرف ان سے آشنا ' ان کے عادی ہیں بلکہ اب یہ ہمارے ذوق ' مزاج اور تہذیب کا جزو بھی بن گئی ہیں ۔ خاص طور پر اقبالؔ کی ان غزلوں میں پرانی بحروں کے استعمال کی کرشمہ سازی ملاحظہ ہو:۔

1. زمانہ دیکھے گا جب مرے دل سے محشر اٹھے گا گفتگو کا
مری خموشی نہیں ہے گویا مزار ہے حرف آرزو کا

2. زمانہ آیا ہے بے حجابی کا عام دیدار یار ہوگا
سکوت تھا پردہ دار جس کا وہ راز اب آشنا ہوگا

(3) نہ آتے ہمیں اس میں تکرار کیا تھی
مگر وعدہ کرتے ہوئے عار کیا تھی

(4) نہ تُو زمین کیلئے ہے نہ آسمان کیلئے
جہاں ہے تیرے لئے تو نہیں جہاں کیلئے

(5) اعجاز ہے کسی کا یا گردشِ زمانہ
ٹوٹا ہے ایشیا میں سحر فرنگیانہ

(6) ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

(7) نہ تخت و تاج میں، نے لشکرِ سپاہ میں ہے
جو بات مردِ قلندر کی بارگاہ میں ہے ۔[1]

[1] 'اقبالؔ کی غزلوں کی زبان ' از ڈاکٹر قدوس جاوید ' مشمولہ اقبالؔ کی غزلیں
اقبال انسٹیٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی سرینگر ص 61 ۔ 60

اقبال نے بعض مرقعہ بحروں کو قابلِ اعتنا نہ سمجھا اور صرف چند مخصوص فکری اوزانوں کو ہی اپنے مافی الضمیر کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ اقبال اس راز سے واقف تھے کہ بعض بحروں میں حرکتوں اور سکونوں کی ترتیب نہ صرف موسیقی میں بلکہ روانی و برجستگی میں بھی اضافہ کرتی ہے۔ فعولن فعولن فعولن فعولن کی ہی مثال لیجئے۔ اقبال نے اس بحر کے ادراک و وقوف سے فائدہ اٹھایا اور اپنی افتاد طبع کا عمدہ مظاہرہ کیا ہے۔

ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں ــــــ [بانگ درا]

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں ــــــ [بالِ جبریل]

لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ ــــــ [بانگ درا] [1]

اقبال نے مثمن اخرم کے مندرجہ مشکل ترین وزن کو نہایت کامیابی سے برتا اور استعمال کیا ہے

زمانہ آیا ہے بے حجابی کا، عام دیدار یار ہوگا

سکوت تھا پردہ دار جس کا وہ راز کب آشکار ہوگا

البتہ اقبال کا فعولن کی جگہ فعولان کا استعمال ان کے اجتہادی رویہ کا مظہر ہے۔

اقبال کو غیر ہندی اوزان زیادہ عزیز اور مرغوب تھے۔ چھوٹے اور مسدس اوزان بھی اقبال کو زیادہ پسند نہیں تھے۔ ان میں کہے گئے اشعار کا تناسب اقبال کے کلام میں بہت کم ہے۔[2] مثال کے طور پر: متقارب مثمن مقبوض، مقبوض اخرم محذوف اور مقبوض اخرم محذوف مقطوع وہ سولہ رکنی اوزان ہیں جو اقبال کے ذہنی و فکری رویہ سے مناسبت نہیں رکھتے۔ ان اوزان کو چھونے کی بھی کوشش نہیں کی۔[3]

اقبال کی کئی مشہور غزلیں مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن کے وزن میں ہیں۔ یہ اردو غزل کا مشہور اور مقبول عام وزن ہے۔ یہ وزن اقبال کو زیادہ مرغوب تھا۔ اقبال کی طرح دوسرے غزل گویوں نے بھی اس کو پسندیدہ قرار دیا ہے۔ یہ وزن اپنی حزنیہ لے کیلئے مرثیہ گویوں میں مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن کے وزن سے بھی کہیں زیادہ مقبول ہے۔

[1] "اقبال اور غزل" از ساحل احمد ص 64

[2] گیان چند جین بحوالہ ساحل احمد۔ ایضاً۔ ص 65

[3] ایضاً۔

"اقبالؔ نے نا مطبوع بحروں کے ساتھ قدما کی طرح چند اوزانوں میں بھی اپنی فکری صلابت کا مظاہرہ کیا ہے لیکن ان کے پسندیدہ اوزانوں میں بحر ہزج مثمن سالم (مفاعیلن چار بار) اور بحر مجتث مخبون ابتر (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن/ فعلان) کو اوّلیت حاصل ہے حالانکہ بحر رمل مثمن مقصور (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)۔ نظم و غزل کے مجموعی اعتبار سے ان کی سب سے زیادہ استعمال بحروں میں شمار ہوتی ہے۔ مثمن مقصور (فاعلاتن فاعلاتن فاعلات/ فاعلان) اور مثمن محذوف (ہندی کا گیتا چھند) (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)۔ بحر رمل مثمن سالم (ہندی کا مدمالتی چھند) کی مزاجف بحریں ہیں تو اپنی سُبک سیری اور شگفتگی کے باعث منظری بیان کے لئے بہت مناسب ہیں۔ خضرِ راہ اس کی عمدہ مثال ہے۔ غزلیں بھی اپنی تازہ کاری اور نادرہ کاری میں کسی سے کم نہیں۔

پھر چراغ لالہ سے روشن ہے کوہ و دمن ——— بالِ جبریل

پردہ انگور سے نکلی تو میناؤں میں تھی ——— بانگِ درا

زندگی دنیا کی مرگِ ناگہاں اہلِ د ——— ایضاً [1]

"اقبالؔ نے ردیف قافیہ کے التزام میں غیر مسموع اور چشتیانی مصوتوں (ڈ ڑ رھ وغیرہ) اور کوزآوازوں کے مرکب قوافی کو برتنے میں احتیاط برتی ہے۔ البتہ انھوں نے حنکی دولبی عموماً اور غنائی دندانی خصوصاً آوازوں سے مرکب قوافی کے استعمال سے گریز نہیں کیا، مگر ان کے مقابلے میں، جو حروف علت سے مرکب ہیں۔ زیادہ شگفتہ، زیادہ رواں اور زیادہ شستہ ہیں۔ اقبالؔ نے ہندی مصوتوں کے ساتھ غیر مسموع ھ ہ مخلوط کے مرکبات، قوافی اور ردیف کا استعمال کم کیا ہے لیکن صوتی آہنگ کی بنیاد مسموع اور حروف علت کی مبنی آوازوں پر انحصار کرتی ہے۔ چونکہ شعر اور موسیقی کا تعلق شاعر کی خلقی خصوصیت ہے چنانچہ اوی راور ل کی ردیفوں میں بمقابلہ غیر مسموع ردیفوں کے زیادہ غنائیت ملتی ہے۔ اس کے علاوہ حرف علت کی کمی بیشی شاعرانہ کیفیت میں لطافت کا باعث ہوتی ہے اور ان کے زیادہ بروئے کار لانے میں غنا کی کیفیت دوچند ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر :-

[1] اقبال اور غزل ص 74

کیا کہوں اپنے چمن سے میں جُدا کیوں کر ہوا

اب کیا کسی کے عشق کا دعویٰ کرے کوئی

ادب پہلا قرینہ ہے محبت کے قرینوں کا

مری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباس مجاز میں

خطا اس میں بندے کی سرکار کیا تھی

بجلیاں بے تاب ہوں جن کو جلانے کے لئے

نرالا عشق ہے میرا، نرالے میرے نرالے ہیں

نہ تو زمیں کے لئے ہے نہ آسماں کے لئے

شمشیر و سنان اول، طاؤس و رباب آخر

اِس طرح انہوں نے حرف علت 'ی' کا زیادہ استعمال کیا ہے اور ردیفوں میں اپنی جدّت طرازی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ ردیف جو کہ غزل کے ایجاز و اختصار میں مدد کرتی ہے مگر مترنم بناتی ہے، موزونی صفت کو زیادہ جامع اور زیادہ رافع صورت دیتی ہے، بعض جدّت پسند شعراء نے نئی ردیفوں کی اختراع کے ساتھ طویل ردیفوں کا استعمال کیا ہے۔ اقبال کے یہاں اس قسم کا التزام تھوڑے بہت فرق کے ساتھ مل جاتا ہے۔

نظارے کی ہوس ہو تو لیلیٰ بھی چھوڑ دے

دل چاہتا تھا ہدیۂ دل پیش کیجئے

میری آتش کو بھڑکاتی ہے تیری دیر پیوندی

افرنگ کا ہر قریہ ہے فردوس کی مانند ـــــ وغیرہ وغیرہ

لیکن طویل اور جدّتوں سے آراستہ ردیفیں قافیہ کے التزام میں رکاوٹ پیدا کرتی ہیں اور غنائی کیفیت کو محدود و مسدود یا جامد کر دیتی ہیں۔ اقبال نے اپنی غزلوں میں 30% سے زیادہ

ردیفیں استعمال نہیں کیں اور نہ طویل ردیفوں والی غزلوں کا استعمال روا رکھا ہے۔ اس طرح دوسروں کے یہاں طویل ردیفوں کی غزلیں کم دستیاب ہیں۔ چونکہ عام طور پر ردیفوں کی اختراع افعال سے ہوتی ہے اور افعال میں اضافہ حسن وصورت کے لئے نقصان دہ ثابت ہوتا ہے اور پھر یہ کوئی بہتر شعری تجربہ بھی نہیں ہے۔ البتہ مرکب اور امدادی افعال سے کچھ نئی جدت ضرور پیدا کی جا سکتی ہے۔ اسی طرح اسمیہ ردیفوں کے ساتھ کہی گئی غزلیں نہ زیادہ وقیع ہو سکتی ہے اور نہ زیادہ مؤثر۔ چونکہ افعال کا تعلق اعمال سے اتنا مشکل نہیں جتنا اسماء کے ساتھ کیونکہ مخصوص اور محدود روابط کی وجہ سے وہ قوافی کے ساتھ صوتی رشتوں کو نہ قائم رکھ سکتی ہے اور نہ مخصوص اسلوب اور آہنگ کو مرتکز کر سکتی ہے۔[1]

اقبالؔ زیادہ تر غیر مردّف غزلوں کی طرف مائل تھے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبالؔ کی بہت سی غزلوں میں وحدت تاثر ملتا ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور نے اس کی ایک وجہ یہ بتائی ہے کہ " اقبالؔ کی نظم غزل کی زبان سے متاثر ہے اور غزل نظم کی زبان سے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اقبالؔ نے نظم کی زبان سے غزل میں کام لے کر اس کی دنیا کو وسیع کیا۔[2]

اقبالؔ کی غزلوں کا لسانی نظام غیر معمولی حد تک غنائی ہے۔ ساحل احمد نے ایک لمبی بحث کے بعد اقبال کی غزلوں کے صوتیاتی آہنگ کی نشاندہی کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ "چونکہ موزونیت کی بنیاد انھیں اصواتی پیکروں کی صورت و مقدار پر وضع ہوتی ہے جو مصوّتوں کے "تخارجی" عمل سے ہم رشتہ ہیں جنھیں اردو شاعری میں وتد سبب کی خفیف وثقیل کی متعیّن حالتوں کے ساتھ ارکانی صورت دی جاتی ہے اور انھیں کے التزام واصول کے تحت بحروں کی وضع کاری ممکن ہے۔

چنانچہ عروضی مصوتوں (Metric Vowels) کے جو تکسیری (Rigid) وصف کی خوش آئند روئیں متموج ہوتی ہیں انھیں توصیل (Liasian) اور تقصیر (Erosian) کے تجزیائی صفت میں تقسیم کیا گیا ہے جو شعر کی غنائی کیفیت کو سریع بناتی ہیں۔ البتہ تقصیری صفت شروعی،

[1] "اقبالؔ اور غزل" ساحل احمد ص 96

[2] غزل کی زبان اور اقبالؔ کی غزل کی زبان مشمولہ اقبال اور غزل مرتبہ محمد امین اندرابی ص 52

جذری اور درونی مدارج سے وابستہ ارتعاشی مزاج کی حامل ہے اس لئے خیال کو موضوعی حسن سے ہم آہنگ کرنے کیلئے باضابطہ احتیاط ضروری ہے ورنہ بے سُری یا شوریدہ سری کی کیفیت پیدا ہوسکتی ہے یا مناسب مصوّتوں یا صفیری آوازیں بھی خیال و غنائی ترسیل میں معاون نہیں ہوسکتیں۔[1]

آوازوں کا فرق طویل و خفیف مصوّتوں کے ہی باعث نہیں مصمتے بھی ذمہ دار ہیں اور ان دونوں کے اشتراک سے ہی نغمگی خلق ہوسکتی ہے اور شعر میں کیفیاتی اثریت پیدا ہوسکتی ہے۔ آوازوں کے نشیب و فراز کے متعلق یہ ہے کہ آواز ہواؤں کے چھنوں سے پیدا ہوتی ہے اور اسی کے شانہ بہ شانہ اپنا اصواتی سفر جاری رکھتی ہے ـــ آوازوں کے اتار و چڑھاؤ کا فرق بلسط کے زیر و بم میں پوشیدہ ہے جس کے باعث ایکائیت پیدا ہوتی ہے جو تعدد Frequency کا تعین کرتی ہے اور مصوّتوں کی بنیادی خصلتوں کو منظم رکھتی ہے تاکہ طویل و خفیف سُروں کے درمیان یکسانیت پیدا ہو اور ایک خاص نوع کی غنائی لَے اجاگر ہوجائے۔ اقبال کے شعروں میں یہی تعددیت کا وصف متوازانہ درک و بصیرت کے ساتھ موجود ہے۔[2]

ساحل احمد لکھتے ہیں کہ "واقعہ یہ ہے کہ انھوں نے (اقبال نے) اوزانوں میں اپنی فکری بصیرت کی جوت جگائی ہے جو مصنوعی آہنگ کی تخلیق کا باعث ہیں چونکہ آہنگ کا راست تعلق بحر و عروض کی تعددیت سے اور لفظوں کی ارتعاشیت سے ہے اس لئے ان کے یہاں صوتی آہنگ کی فراوانی ملتی ہے اور ایک خاص طرح نغماتی چھون محسوس ہوتی ہے جو دراصل ان کے انتخابی لفظوں کی جادوئی کرشمہ ہے جن کی غنائی صفتیں صوتی لہروں کو مرتکز کرتی ہیں اور نظمیاتی تسلسل کو قائم رکھتی ہیں حالانکہ اقبال کے استعمالی الفاظ سادہ سپاٹ نہیں مگر ان کے درون و خارجی غنائی معنوئیت کی ایسی سحرکانہ صفتیں اور شیہ (ضرور) موجود ہیں جو خیال کی برانگیختگی کے لئے ضروری ہیں چنانچہ انہی اوصاف کے باعث رمز و ایمائی وہ موثرانہ کمی محسوس نہیں ہوتی جو عام پیامی شاعری کا خاصہ ہے۔ یوں بھی عام بیانیہ شاعری کو خاص تاثر پیدا کرنے کے اہل نہیں ہوتی اور نہ اس میں

1۔ "اقبال اور غزل" ساحل احمد ص 102

2۔ -ایضاً- ص 105

رمز و ایما کی امکانی جوت تلاش کی جا سکتی ہے مگر اقبال کے انتخابی اوزان اور ان اوزانوں کی مناسبت سے لفظوں کا استعمال صوتی آہنگ کو چمکانے والی کیفیت طول و خفیف مصوتوں کی فراوانی اور تناسب سے پیدا ہوتی ہے مثلاً :۔

کبھی اے حقیقتِ منتظر، نظر آ لباسِ مجاز میں

ا ا S ا S ا S ا ا S ا S S S ا S ا ا ا ا ا ا S ا S ا S S = 8 طویل + 12 خفیف

اگرچہ کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا۔

ا ا S S ا ا S S S S S S S S = 10 طویل + 5 خفیف

اک دانشِ نورانی، اک دانشِ برہانی

ا S ا S S S ا S ا S ا S ا = 7 طویل + 7 خفیف

اودے اودے نیلے نیلے پیلے پیلے پیرہن

S S S S S S S S S S S S S ا ا = 13 طویل + 2 خفیف

اقبال کے صوتی آہنگ کے تجزیئے کے بارے میں مسعود حسین خان کا مضمون "اقبال کا صوتی آہنگ" کا حوالہ دینا ضروری ہے۔ مسعود حسین خان کے مطابق "ڈاکٹر یوسف خان اور مجنوں گورکھپوری دونوں نے اقبال کی شاعری کی اس خصوصیت کو سب سے زیادہ نمایاں اور مؤثر بتایا ہے جس کو مبہم اور مجموعی طور پر تغزل کہا جا سکتا ہے (مجنوں گورکھپوری :۔ اقبال (بحوالہ اقبال بحیثیت شاعر" مرتبہ رفیع الدین ہاشمی ص 73)۔ صوتی سطح پر اس تغزل کی سب سے اہم خصوصیت اس کی موسیقیت ہوتی ہے جسے ہم شعر کا صوتی آرکسٹرا کہہ سکتے ہیں۔ یہ نہ صرف صوتی اکائیوں (بجز صوتیوں) کے صحیح انتخاب سے پیدا ہوتی ہے بلکہ اس کے مشاقانہ جوڑ توڑ سے بھی۔ (اردو مصوتوں اور مصمتوں کا ذکر آیا ہے ۔۔ اقبال اور غالب) دونوں شاعروں کے شعری فرہنگ پہ دیا جا سکتا ہے، صوتی آہنگ پر نہیں۔ جہاں تک "ق" کا تعلق ہے اقبال کی اردو میں یہ محض حرف کی حیثیت رکھتا ہے، صوت کی نہیں[1]

1 مقالاتِ مسعود ص 151

آگے چل کر مسعود صاحب نے "ق" کے حوالے سے بحث کی ہے۔ انہوں نے اقبالؔ کی مندرجہ ذیل غزل کا جس کی ردیف ہی "ق" ہے تجزیہ کرکے بڑے اہم نتائج برآمد کئے ہیں :۔

ہزار خوف ہو، لیکن زبان ہو دل کی رفیق
یہی رہا ازل سے قلندروں کا طریق

فرماتے ہیں کہ "سات اشعار کی اس مختصر سی غزل میں /ق/ انیرہ بار آیا ہے اور چونکہ زیادہ تر خاتمے ق پر ہیں اس لئے اہل زبان تک کے حلق میں ادائیگی کے وقت گرہ پڑ جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اقبالؔ کے تلفظ میں تو تکلمی اور سماعی دونوں لحاظ سے یہ /ک/ کی شکل میں نمودار ہوتی ہے ۔ /ق/ ایک لہاتی بندشیہ (stop) ہے /ک/ ایک غشائی بندشیہ۔ دونوں قریب المخرج ہوتے ہوئے اپنا علاحدہ صوتی وجود رکھتے ہیں۔ /ک/ کی آواز ہندوستان کی زبانوں میں عام ہے۔ /ق/ کی آواز اردو، ترکی اور عربی سے مخصوص ہے۔ یہ دنیا کی دیگر زبانوں میں بھی نہیں ملتی ۔ دکن کی اردو میں یہ /خ/ کی آواز میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ مذکورہ بالا غزل میں اگر ہم /ق/ کی تیرہ کی تعداد میں /ک/ کی انیس کی تعداد کو جمع کرلیں تو /ک/ کی تکرار اس غزل میں 32 بار ہو جائے گی اور یہ اس غزل کی کلیدی آواز بن جائے گی۔ اقبالؔ نے اس غزل کی تخلیق اسی صوتیات سے کی ہے ۔

ہزار خوف ہو، لیکن زباں ہو دل کی رفیک ــــ وغیرہ [1]

اقبالؔ کے صوتی آہنگ کے مطالعے کا ایک اور پہلو /ق/ سے بھی زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ یہ ہے اردو کی بندشی نفسی (ہکاری) آوازیں /بھ/، /دھ/ اور /گھ/ ـــــ اردو کے یہ مسموع ہکاری بندشے (voice & aspirate stops)، پنجابی میں غیر ہکاری (unaspirated) کی شکل میں برآمد ہوتے ہیں اور اس کی کمی کو ایک تان (Tone) سے پورا کیا جاتا ہے۔

اقبالؔ کے صوتی نظام کا یہ بھی ایک بڑا مسلہ رہا ہے۔ ان کے کلام کا اس نقطۂ نظر سے بھی مطالعہ کرنا ضروری ہے۔ ؎

دل ونظر کا سفینہ سنبھال کرلے جا۔ (دل ونظر کا سفینہ سنبال کر لے جا)

ـــــــــ

1۔ ایضاً

بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب

۔ [بندگی میں گُھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب] ـــــ وغیرہ

اتفاق سے اردو بھی نفیست (aspiration) کے سلسلے میں خاص تخیل رہی ہے ۔ خاص طور پر دکنی اردو اور کسی حد تک بول چال کی دہلوی بھی ۔ لیکن ان میں پنجابی کے مخصوص (Tone) کی کیفیت نہیں ملتی ۔

اقبالؔ نہ لفظ پرست شاعر ہے اور نہ صوت پرست ، ان کی شاعری کے بہترین حصّوں میں لسانیات کی پانچویں سطحات ، صوتیات ، تجز صوتیات ، تشکیلیات (صرف) ، نحو اور معنیات مکمل طور پر برآمد ہوتی ہیں ۔ اس طرح کہ صوت لفظ کا ساتھ دیتی ہے اور لفظ صرف و نحو کا اور سب مل کر معنی و مفہوم کا جو شاعر کا اصل مقصد ہوتا ہے ـــــ اس میں شک نہیں کہ بنیادی طور پر ایک پیامبر شاعر ہیں لیکن ایک نہایت محتاط فنکار بھی ہیں ۔

مجموعی طور پر اقبالؔ کے صوتی آہنگ کے سب سے اونچے سُر یا تو انفی مصوتوں اور انفیت (Nasalization) سے مرتب ہوتے ہیں یا چھ صفیری آوازوں یعنی /خ/ ، /غ/ ، /س/ ، /ش/ /ز/ اور /ف/ سے ۔ انفی مصوتوں اور انفیت کی کاری گری کا سب سے اچھا نمونہ بالِ جبریل کی یہ مشہور غزل ہے :-

پھر چراغ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن

مجھکو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن ۔[1]

پروفیسر مسعود صاحب نے بحث کو اس نتیجے پر ختم کیا ہے کہ "غزل میں کلیدی لفظ ڈھونڈنا مہمل ہے لیکن کلیدی اصوات تلاش کی جا سکتی ہیں ۔ اس غزل کی سب سے بڑی خصوصیت اس کی غنائیت جس کے تانے بانے /ن/ - /م/ اور انفی مصوتوں کے ذریعے تیار کئے گئے ہیں چوں کہ خود قافیہ /ن/ کی ردیف کا ہے ۔ اس لئے غزل میں غنائیت اوّل تا ابد ایک شکل میں ملتی ہے جس کی مزید تائید متن غزل میں /ن/ - /م/ اور انفی مصوتوں سے کی گئی ہے جن کی تعداد علی الترتیب

53، 23 اور 9 ہے۔ پوری غزل میں انفی مصمتوں اور مصوتوں کا ایک جال سا بنا ہوا ہے، حالانکہ غزل کا آغاز ایک بہالیہ منظر سے ہوتا ہے۔

لیکن اقبال بنیادی طور پر صوتی آہنگ کا شاعر نہیں، لیکن چوں کہ ان کی شہادت پر ان پر شعر اپنی مکمل شکل میں اترتا تھا اس لئے وہ اپنا جامۂ صوت ساتھ لاتا تھا۔ فکر و تخیل کی آویزش اور آمیزش سے ان کے یہاں نور نغمہ کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ نور ان کی شاعرانہ بصیرت ہے اور نغمہ ان کا صوتی آہنگ [1]

الطاف حسین حالی کی "مقدمہ شعر و شاعری" کی اشاعت (1893ء) کے بعد اردو شاعری میں جدید غزل کا آغاز ہوتا ہے۔ حالی نے اردو شاعری کی جن اصناف پر نکتہ چینی کی ہے ان میں غزل بھی ہے۔ وزن، ردیف اور قافیہ پر بھی انھوں نے اعتراضات کئے ہیں: مثلاً وہ کہتے ہیں:-

"شعر کے لئے وزن ایک ایسی چیز ہے جیسے راگ کیلئے بول۔ جس طرح راگ فی ذاتہ الفاظ کا محتاج نہیں اسی طرح نفس شعر وزن کا محتاج نہیں۔ اس موقع پر جیسے انگریزی میں دو لفظ مستعمل ہیں، ایک پوئٹری اور دوسرا ورس۔ اسی طرح ہمارے ہاں بھی دو لفظ استعمال میں آتے ہیں ایک شعر اور دوسرا نظم، اور جس طرح ان کے ہاں وزن کی شرط پوئٹری کے لئے نہیں بلکہ ورس کے لئے ہے اسی طرح ہمارے ہاں بھی یہ شرط شعر میں نہیں بلکہ نظم میں معتبر ہونی چاہئیے۔"[2]

لیکن بہر حال حالی کو وزن میں ایک خوبی یہ نظر آئی کہ وزن سے شعر کی خوبی اور اس کی تاثیر دو بالا ہو جاتی ہے۔[3] وزن کی طرح حالی نے قافیہ اور ردیف پر بھی اعتراض کئے ہیں۔ وہ قافیہ کی اہمیت وزن کی طرح نظم کے لئے ضروری جانتے ہیں۔ قافیہ اگر وزن کی طرح شعر کے حسن میں اضافہ کرے تو حالی اسے بھی محاسن شعر میں شمار کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:-

مگر قافیہ اور خاص کر ایسا جیسا کہ شعرائے عجم نے اس کو نہایت سخت قیدوں میں جکڑ بند کر دیا ہے اور اس پر پھر ردیف اضافہ فرمائی شاعر کو بلاشبہ اس کے فرائض ادا کرنے سے باز رکھتا ہے۔ جس طرح صنائع لفظی کی پابندی معنی کا خون کر دیتی ہے اسی طرح بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیہ کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے۔ (نتیجہ کے طور پر) پس درحقیقت شاعر خود کوئی خیال نہیں باندھتا بلکہ قافیہ جس خیال کے باندھنے کی اسے اجازت دیتا ہے اس کو باندھ دیتا ہے ـــــ الغرض وزن اور قافیہ

2 "مقدمہ شعر و شاعری" (ص 107 - 112) مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی 1981 ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ

3 - ایضاً - ص -

جن پر ہماری موجودہ شاعری کا دارومدار ہے اور جن کے سوا اس میں کوئی خصوصیت ایسی نہیں پائی جاتی جس کے سبب سے شعر پر شعر کا اطلاق کیا جا سکے۔ یہ دونوں شعر کی ماہیت سے خارج ہیں۔"[1]

حالی کے اعتراضات کے جواب میں بہت سی دلیلیں جمع کی جا سکتی ہیں۔ مگر اختصار مقصود ہے اس لئے بیگم صالحہ عابد حسین کا یہ اقتباس پیش کر کے اکتفا کیا جاتا ہے:۔

"یہ بات نہ بھولنی چاہیئے کہ حالی مقلد نہیں مجتہد نہیں، جدید غزل کے موجد ہیں، امام ہیں۔ جدید غزل میں ان کے خیالات اور فکر پر ضرور اثر پڑا ہے مگر ظاہری لباس اور حسن وہی رہا۔ معنی بدلے ہیں صورت نہیں۔"[2]

بیگم صاحبہ کا یہ کہنا بہت اہم ہے کہ اگرچہ جدید غزل میں حالی کے حوالے سے موضوعات پر اثر پڑا مگر غزل کا ظاہری لباس اور حسن وہی رہا، یعنی اگرچہ فکر کی حد تک غزل میں جدت آ گئی مگر غـزل کی ہیت وہی رہی یعنی کلاسیکی۔

جدید غزل جسے اپنے وقت کے نقادانِ فن نے نئی غـزل بھی کہا ہے کے بارے میں پروفیسر صدیق الرحمان قدوائی لکھتے ہیں:۔

"تاریخ ادب کے تسلسل میں اگر آج غزل کو دیکھا جائے تو اس کے چار اہم پیش رو فانی، اصغر، حسرت اور جگر نمایاں نظر آتے ہیں۔"[3]

ان چار شعراء کو جدید غزل کے ستون قرار دیا گیا ہے۔* اس عہد میں اگرچہ ریاض، جلال، عزیز، ثاقب، صفی اور آرزو بھی ہیں جنھیں کسی بھی صورت میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کیونکہ یہ سب اس روایت سے وابستہ ہیں جس نے غزل کے کلاسیکی اور جدید دور کے درمیان ایک کڑی کی حیثیت حاصل کر لی تاہم اس دور کے نمائندہ شعراء فانی، اصغر، حسرت اور جگر ہی ہیں۔

جدید غزل کے ہیتی نظام کا تعین کرنے کے سلسلے میں ہمارے لئے ان چاروں شعراء کا جائزہ

1۔ "مقدمہ شعر و شاعری" — ایضاً —
2۔ حالی کی غزل مشمولہ اردو غزل مرتبہ کامل قریشی اردو اکادمی دہلی 1987ء ص 198
3۔ نئی غزل کے پیش رو، مشمولہ اردو غزل ص 224
* قاضی عبدالغفار۔ پیش لفظ کلیات فانی ص 14 ۔ ناز پبلشنگ ہاؤس دہلی۔

لینا مشکل ہے اس لئے بعض امتیازات اور خصوصیات کی بناء پر جائزے کے لئے حسرت کا انتخاب کیا گیا ہے۔ اس جائزے میں بھی وہی اہتمامات رکھے گئے ہیں جو گذشتہ جائزوں میں قرار پائے ہیں۔

میرے پیش نظر کلیات حسرت موہانی از حسرت موہانی ہے[1]۔ اس کلیات میں زمانے کے اعتبار سے حسرت کی غزلوں کو مختلف حصص میں ترتیب دیا گیا[2]۔ میں نے اختصار اور آسانی کیلئے دیوانِ حسرت کے حصہ اول کا انتخاب کیا ہے۔ اس پوری کلیات میں حسرت کی 700 سے زیادہ غزلیں ہیں۔

جہاں تک حسرت کی غزلوں کے عروضی نظام کا تعلق ہے اس سلسلے میں دیوانِ اول کی 100 غزلوں کے بعد جن اہم اوزان کا میں نے پتہ لگایا ہے ان کی تفصیل اور فی صد ذیل میں درج ہے :-

نمبر	وزن	تعداد "100 میں سے"	فی صد
1-	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	20 بار	20%
2-	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	19 بار	19%
3-	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	13 بار	13%
4-	فاعلاتن مفاعلن فعلن	12 بار	12%
5-	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن	9 بار	9%
6-	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	8 بار	8%
7-	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	6 بار	6%

1- کلیات حسرت موہانی، حسرت موہانی، 1977ء، پیش گفت از مولانا جمال الدین عبدالوہاب شفیق بک ڈپو، اردو بازار جامع مسجد دہلی -

2- جیسے دیوان اول جس میں حسرت کی از 1903 تا 1912 تک غزلیں درج ہیں -

—★—

حسرت موہانی کے کثرت سے برتے ہوئے اوزان کا ولی، میر، غالب اور اقبال کے برتے ہوئے اوزان سے ایک تقابلی جائزہ

نمبر	وزن	ولی	میر	غالب	اقبال	حسرت
1.	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	12%	22%	18%	3.57%	20%
2.	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	3%	7%	15%	8%	19%
3.	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	12%	6%	11%	16%	13%
4.	فاعلاتن مفاعلن فعلن	29%	16%	5%	.05%	12%
5.	مفعول فاعیل مفاعیل فعولن	9%	4%	8%	4.46%	9%
6.	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	2%	13%	13.5%	7.14%	8%
7.	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	2%	2%	0.5%	7.14%	6%

اس تجزیے کے بعد مندرجہ ذیل نتیجہ برآمد ہوتا ہے :-

1۔ وزن نمبر 1 کو ولی، میر، غالب اور حسرت نے خاصی تعداد میں برتا ہے۔ یہی وزن حسرت کا مرغوب وزن ہے۔

2۔ حسرت نے بھی وہی اوزان کثرت سے برتے ہیں جن کو قدماء مرغوب تصور کرتے تھے۔

3۔ حسرت کے عروضی نظام میں قدماء کے عروضی نظام کے مقابلے میں کوئی جدت، تازگی یا توسیع کا پتا نہیں چلتا۔

4۔ جدید غزل میں بھی وہی اوزان برتے گئے ہیں جنھیں قدیم غزل کا خاصا سمجھا جاتا ہے۔ یعنی دور جدید کی غزل میں اگرچہ فکر اور موضوعات کی سطح پر توسیع ہوئی عروض وہی رہا جو مروجہ تھا

اس سے بہ آسانی یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مذکورہ اوزان ہر دور میں اس لئے مقبول رہے ہیں کیونکہ یہ ہندوستانی موسیقی کے مزاج کے قریب اور ہم آہنگ ہیں۔

عروض کی طرح ردیف کے برتاؤ میں بھی حسرت کے یہاں قدماء کی تقلید ملتی ہے۔ مثلاً انہوں نے ا، ن اور ے کی ردیفیں زیادہ برتی ہیں۔ ان کی فیصد حسب ذیل ہے :۔

ردیف یائے = 38%

ردیف الف = 24%

ردیف ن = 13%

غزل میں غنائیت کے نقطۂ نظر سے اس شاعر کو کامیاب تصور کیا جاتا ہے جس کی ردیفیں قافیوں سے ہم آہنگ ہوں۔ اس سلسلے میں شاعر کے ذہن کو ردّ و قبول کی سخت آزمائش سے گذرنا پڑتا ہے قافیہ تنوع کی گنجائش فراہم کرتا ہے لیکن ردیف کی مقررہ شکل کی تکرار ضروری ہے۔

شاعر کے لئے اس رمز سے واقفیت ضروری ہے کہ مصوّتے قافیوں کے اختتام پر آئیں تو صوتی گرہ زیادہ کامیابی کے ساتھ لگائی جاسکتی ہے بمقابلہ اس کے کہ یہ ردیف کا پہلا جزو ہوں۔ حسرت کی مذکورہ ۱۰۰ غزلوں میں مصوّتوں پر ختم ہونے والے قافیوں کی تعداد 65 ہے۔ یعنی ا پر ختم ہونے والے قافیوں کی تعداد 24 "و" پر ختم ہونے والے قافیے 3 اور یائے پر ختم ہونے والے قافیوں کی تعداد 38 ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک معقول اوسط ہے اور حسرت اس فن سے پوری طرح واقف تھے۔

جہاں تک ہیّت کا تعلق ہے غزل کی روایت کا تقاضا یہی ہے کہ ردیف اور قافیہ میں اس طرح کا امتزاج رکھا جائے کہ غزل صوتی آہنگ کی ایک زنجیر بن جائے۔ ردیف اور قافیہ کے امتزاج اور ہم آہنگی کے سلسلے میں یہ بات بہت اہم ہے کہ جس قدر قافیوں کا اختتام مصوّتوں پر ہو جائے اسی قدر غزل میں غنائیت بھی پیدا ہوتی ہے۔ حسرت کے یہاں ۱۰۰ غزلوں میں الف کے قافیے کی دس غزلیں ہیں اور یائے کی ردیف کی 7 غزلیں ایسی ہیں جن کے قافیوں کا اختتام مصوتوں پر ہوتا ہے۔

حسرت موہانی کے عہد میں روایت اور تجربے کی شدید کشمکش تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اردو شاعری نے موضوع، مواد اور ہیئت کی ہر سطح پر تجربے اور تبدیلی کی طرف پیش قدمی کی۔ حسرت کا اپنے دور کے ادبی منظر نامے سے بے نیاز رہنا مشکل تھا چنانچہ انھوں نے بھی ہیئت کے تجربوں کی طرف پیش قدمی کی۔ بقول عنوان چشتی :۔

"انہوں نے اگرچہ کم تجربے کئے لیکن وہ بہت اہم ہیں۔ حسرت کی شاعری میں دو طرح کے تجربے ملتے ہیں۔ یہ تجربے ہندی اصناف و اسالیب اور مغربی ہیئتوں کو اپنانے کی صورت میں نظر آتے ہیں ـــــ حسرت اپنے سماج کے ایک ایسے باشعور شاعر تھے جو اس سے پوری طرح وابستہ بھی تھے۔ اس لئے ان کا اپنے دور کے تجربوں سے متاثر ہونا ناگزیر تھا۔ چنانچہ انھوں نے غزل سے ہٹ کر تجربے کئے ـــــ"[1]

دراصل غزل کی ہیئت میں تبدیلی ممکن نہیں لیکن اس کی زبان اور مضامین میں ایسی تبدیلیوں کو راہ دی جا سکتی ہے جو غزل کے روایتی مزاج کو یکسر بدل دیں۔ غزل کی ہیئت کو تبدیل کرنے کی سب سے بڑی کوشش مظہر امام نے کی۔ انہوں نے آزاد غزل کی بنیاد تو ڈالی مگر اس صنف کو کوئی خاص مقبولیت حاصل نہ ہو سکی۔

نظیر صدیقی نے جدید غزل کے بنیادی رجحانات کی وضاحت یوں کی ہے :۔

"جدید غزل میں دو بنیادی رجحانات واضح ہیں ـــــ (۱) جدید اردو نظم سے قربت (۲) ہندی گیت سے قربت۔ ان دونوں رجحانات کا نتیجہ غزل میں غزلیت کا خاتمہ ہے۔ جدید غزل گویوں کی خاص بڑی تعداد ان دو رنگوں کو اپنائے ہوئے ہے۔ اس سے نہ غزل کو فائدہ پہنچ رہا ہے نہ غزل گو شعراء کو۔ نہ غزلوں میں اچھے شعر نظر آتے ہیں، نہ غزل گو شعراء کے یہاں دل آویز انفرادیت پیدا ہو رہی ہے۔ غالب سے لیکر اقبال تک، حسرت سے لیکر فراق تک، فیض سے لیکر فراز تک۔ ناصر کاظمی سے لیکر منیر نیازی تک، امتہ الرؤف نسرین سے لے کر پروین شاکر تک اہم غزل گو شعراء اور شاعرات

1 : معنویت کی تلاش، ص 47

کے کسی بھی گروپ کو لے لیں آپ دیکھیں گے کہ ان شعراء یا شاعرات نے غزل میں بہت
سی تبدیلیاں یا اضافے کئے لیکن غزل کی غزلیت کو محفوظ یعنی اس کے بنیادی مزاج کو برقرار
رکھتے ہوئے، انفرادیت کی تشکیل و تعمیر کے لئے روایت سے انحراف لازمی نہیں بلکہ روایت
کے بہترین عناصر کو اپنے اندر جذب کرکے ان میں اپنی شخصیت اور اپنے مزاج کو شمو
دینے سے وہ انفرادیت پیدا ہوتی ہے جس کی بنا پر شاعر پہچانا بھی جاتا ہے اور پوجا بھی
جاتا ہے۔" 1

جدید غزل میں روایت کے احترام کے ساتھ ساتھ انفرادیت اور جدّت کے جوہر سے غزل کو سنوارنے کی سب سے بڑی کوشش ناصر کاظمی نے کی ہے۔ گذشتہ بتیس سال کے اندر برِصغیر میں جو غزل گو شعرا منظرِ عام پر آئے ان میں سب سے محترم اور معتبر آواز ناصر کاظمی کی مانی گئی ہے۔ یوں تو کلاسیکی شاعری کے گہرے اثرات کے باوجود زبان، موضوع اور لہجے کے اعتبار سے ناصر کاظمی کی انفرادیت قابلِ شناخت ہے (برگ نے) روایت سے بغاوت کو اپنا نشانِ امتیاز بنانے کے باوجود ناصر کاظمی نے ان کی بعض غزلوں میں زبان اور نفسِ مضمون دونوں کے اعتبار سے خوبصورت تجربے کا ثبوت دیا ہے۔ ان کی تخلیقی توانائی نہ صرف برقرار رہتی ہے بلکہ جگہ جگہ پھوٹی پڑتی ہے (دیوان)۔ وہ جس جرأت کے ساتھ نئے موضوعات کو شاعری میں راہ دیتے ہیں اتنی ہی خوداعتمادی کے ساتھ اپنی زبان یا اپنے محاورے میں بات کرتے نظر آتے ہیں۔

ان کی بہت سی غزلیں قافیہ پیمائی کا تاثر دیتی ہیں لیکن یہ قافیہ پیمائی سلیقے کی چیز ہے اور ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں۔ ناصر نے زیادہ غزلیں چھوٹی بحروں میں کہی ہیں لیکن ان کی تخلیقی توانائی لمبی بحروں میں بھی اپنا اعجاز دکھاگئی ہے۔ "پہلی بارش" کے عنوان سے ناصر نے غزل مسلسل کا ایک خاص تجربہ کیا۔

جدید دور کی غزل کا مستقبل کیا ہے؟ اس پر بہت بحثیں ہو رہی ہیں، اس کی بقاء، اس کی مقبولیت اور اس کے احیاء کے بارے میں مختلف رائیں دی جا رہی ہیں۔ "سلیم احمد

1 "غزل" مشمولہ تخلیقی ادب۔ ص 222-221، ترتیب شفیق خواجہ، عصری مطبوعات کراچی۔ مینا پریس لمیٹڈ کراچی۔ پاکستان۔

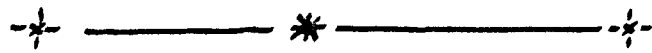
نے "فنون" کے جدید غزل نمبر میں جدید غزل پر گفتگو کرتے ہوئے کہا تھا کہ "جدید غزل ایک بے کلچر معاشرے کی پیداوار ہے۔ ہم اپنا پرانا کلچر گم کر چکے ہیں اور نیا ہم نے ابھی پیدا نہیں کیا۔ اس لحاظ سے جدید غزل صرف ایک خلا میں سانس لے رہی ہے"۔[1] شاحل احمد جدید غزل کے مستقبل اور اس کے بقا کے بارے میں پر امید ہیں۔ وہ کہتے ہیں :-

"۔۔۔۔ آج کے شعراء میں ناصر کاظمی، ظفر اقبال، بانی، سلیم احمد، باقر مہدی، کمار پاشی، احمد فراز، وزیر آغا، خلیل الرحمٰن اعظمی، ساقی فاروقی، مجید امجد، شکیب جلالی، شہزاد احمد، شہریار ــــ محمد علوی، منیر نیازی ــــ مخمور سعیدی، شمس الرحمٰن فاروقی، سلطان اختر، ندا فاضلی، عادل منصوری، حامدی کاشمیری، کرشن موہن (اور حکیم منظور، مظہر امام، فضا ابن فیضی) وغیرہ کی غزلوں میں استفہامی رویہ کے ساتھ ذہنی و نفسی رویوں کی اصطلاحیں مروج ہوئی ہیں جس میں جذباتی بیان کی اصالت موسیقائی فکر کی غنائیت اور اشیاء و غیر اشیاء کے آزادانہ اظہار کا ذکاوتی آہنگ بھی موجود ہے۔ جن میں بعضوں نے زندگی اور زندگی سے متعلقہ معاملات میں ہوئے تجربات کو لفظی لباس دینے میں کلاسیکی حسن کو بھی ملحوظ رکھا ہے۔ غیر متصورانہ استفہام کے ساتھ ماورائی اصلیت و صداقت کو بھی الفاظ کی تہوں میں منعکس کیا ہے۔ اسی کے ساتھ ان شعرا نے سیارہ و ثوابت، زمین و خلا، ماضی و حال اور وقت کے نئے علائم و ایما میں استعمال کیا۔ تلاش کی نئی سمتوں اور جہتوں کا تعین کیا ہے۔ جیسے داخلی شعور سے وابستہ رکھنے پر اور اس کے داخلی اظہار پر خاصہ زور صرف کیا۔ ان ہم عصروں نے نئے لفظوں کی اختراع میں، تراکیب بنانے میں، قافیہ سازی میں، متروکات کو قبول کرنے میں، فرسودہ روایتوں سے بغاوت کرنے میں، نا مطبوع اور ہندی بحروں کے استعمال میں اپنا تمام ذہنی و فکری،

1 تخلیقی ادب صفحہ 275

2 میں نے اپنی طرف سے اضافہ کیا ہے۔

حسی، لمسی، سماعی اور غیر سماعی رویّہ کا استعمال کیا۔ جن کے مطالعہ سے کل اور آج کی غزلیہ شاعری کا بازٹیو عکس منور ہوتا ہے اور غزل کی نئی رفعتوں اور نئی وسعتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔[1]

غزل کو ہر دور میں نئے کلچر کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونا پڑا۔ غزل کی عظمت اور بقا کا راز خود اس کی صوری و معنوی اوصاف میں ہے جن کے سبب یہ ہر قسم کے خیالات اور احساسات کو جذبی و فکری دائرے میں منظم کرسکتی ہے جس میں بوقلمونی کی وہ سب خصوصیات بہم ہوتی ہیں جو قاری اور ناظر دونوں کے لئے حیرت و استعجاب کا سبب بنتی ہے۔ "رنگوں کی یہ بوقلمونی آہنگ احساس اور آہنگ سماعی میں ربط والفاظ کی خوبی مرتسم کرتی ہے جس کے باعث ایک خاص نوع کی کیفیت اجاگر ہوتی ہے۔"[2]

1۔ "اقبال کی غزل" ص۔ 49

2۔ ۔ ایضاً۔ ص۔ 37

اختتامیہ

اختتامیہ

موسیقی کیا ہے؟ اس بارے میں مشرق و مغرب میں مختلف خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ موسیقی سے متعلق ایک مشترک تعریف یہ ہے کہ موسیقی خیال یا احساس کو ظاہر کرنے اور جذبات کو متاثر کرنے کیلئے آوازوں کو ترتیب دینے کا فن ہے۔ ان آوازوں کا خوشگوار ہونا لازمی ہے۔ فنی نقطۂ نظر سے موسیقی کے عناصر ترکیبی یہ ہیں:- 1۔ میلوڈی یعنی ایک سُر پر ارتکاز۔ 2۔ ہارمونی یعنی دو یا دو سے زیادہ سُروں کا بیک وقت بجنا۔ 3۔ زیر و بم (Pitch) اور 4۔ لے (Rhythm)۔ دنیا میں قدیم زمانے سے موسیقی کے مختلف نظام رائج ہیں، جن میں ہندوستانی موسیقی اور مغربی موسیقی دو بڑے اور اہم نظام ہائے موسیقی ہیں۔ یہ نظام اپنے امتیازات اور اپنی خصوصیات کی بنا پر معروف ہیں۔

موسیقی کی اہمیت اور افادیت کے بارے میں قدیم زمانے سے ہی مختلف نظریات کا ایک طویل سلسلہ شروع ہو گیا ہے۔ قدیم زمانے میں موسیقی کی افادیت عبادت، جنگ، فتح اور روحانی جذبات کو برانگیختہ کرنے تک محدود سمجھی جاتی تھی۔ افلاطون نے جہاں موسیقی کو انسانی ضرورت قرار دیا وہیں اسے ایک صنعت کا درجہ دے کر اس کی آزادی سلب

کی۔ یورپ میں نقدِ فن کے اصولوں میں کلاسیکی قدامت کے خدو خال بہت دیر تک کارفرما
رہے۔ یہاں تک کہ نو کلاسیکی دور میں فنون کی تکمیلیت اس خیالی جمالی فطرت کو قرار دیا گیا
جو فطرت کے اندر حسنِ حقیقی کے اصولوں کے عین مطابق ہو۔ جمالیاتی نظریات میں بھی
قدامت پرستی کا رجحان بہت حد تک غالب رہا۔ یورپی تنقید کے ایک وسیع دور میں
فنونِ لطیفہ سے دل چسپی یا وجۂ ذوق کے تین درجات کا پتا چلتا ہے۔ 1۔ نظریۂ عملیت
2۔ نظریۂ فطرت پرستی۔ 3۔ جمالیاتی ذوق یا ہیئتی نظریۂ فن۔ ان میں سے مؤخرالذکر نظریہ
میں ہی فن کو ایک خود مختار تخلیق اور ایک نامیاتی اکائی تصور کیا گیا۔ چنانچہ موسیقی کی حقیقی
قدر اس کے جمالیاتی جوہر میں ہی مضمر مانا گیا۔ اس طویل سلسلۂ نقد میں بہت سے نظریہ سازوں
نے اپنے اپنے نظریات سے موسیقی کی قدر کا تعین کیا۔ لیکن سب سے زیادہ متاثر کن نظریہ
19ویں صدی میں جمالیات میں ایک نئے اضافے کے ساتھ شروع ہوا جس کے
نتیجے میں موسیقی کو ایک تجریدی فن مانا گیا اور اس کی صحیح قدر و قیمت کا اندازہ جمالیات
کے حوالے سے ہی لگانے پر اصرار کیا گیا کیونکہ جمالیات اپنے آپکو فن پارے کے حسن
میں ظاہر کرتی ہے اور یہی حسن فنکار کی تخلیقی قوت اور اثر پذیر سامع کے جمالیاتی
تجربے سے ایک جمالیاتی شئے بن جاتا ہے۔ جمالیاتی نظریہ سازوں نے جذباتی نظریات
سے انحراف کر کے موسیقی کو ایک اظہاری ہیئت کی مخصوص مثال قرار دیا اور موسیقی
کے جذباتی پہلوؤں کو غیر جمالیاتی مانا۔ جمالیاتی تصور میں یہ مانا جاتا ہے کہ سروں کے مرکب
حسی مادّہ کی علامت ہوتے ہیں۔ جمالیات میں نفسیاتی نقطۂ نظر اہمیت کا حامل ہوتا
ہے، چنانچہ موسیقی اپنی بلیغ ہیئت کی وجہ سے انسانی عمل کی ایک مخصوص اور خود رو
دنیا ہے جو دوسرے عوامل سے آزاد ہے۔ یہ تعقل اور حس کے درمیان ہم آہنگی
کی ایک لطیف علامت ہے۔ چنانچہ موسیقی کے مقابلے میں کوئی اور فن مؤقر ترکیب
پانے کا اہل نہیں کیونکہ موسیقی کے تخلیقی سوتے جو زیادہ گہرے اور پنہاں ہوتے ہیں

ایک ایسی فضا سے خروج حاصل کرتے ہیں جس میں فرد اور اجتماع ایک غیر منقسم ترکیب پاتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھنے کے بعد کہا جا سکتا ہے کہ موسیقی نہ صرف فن کار کے موسیقیانہ خیالات کی مظہر ہوتی ہے بلکہ ان اجتماعی مقاصد کی بھی ترجمانی کرتی ہے جو اس کی تخلیق اور ترتیب میں معاون ہوتے ہیں، حتیٰ کہ زندگی کی "لَے" اور رفتار کے علاوہ روح کی آرزوئیں اور میلانات بھی جو حاشیۂ شعور میں بھی داخل نہیں ہوتے موسیقی میں بیان ہوتے ہیں، چنانچہ یہی وجہ ہے کہ موسیقی ہمیں زندگی کی بے آہنگیوں سے نجات دیتی ہے۔

جیسا کہ مذکور ہے کہ دنیا میں موسیقی کے دو بڑے نظام رائج ہیں۔ ہندوستانی موسیقی اور مغربی موسیقی۔ ہندوستان راگ راگنیوں کا ملک کہلاتا ہے۔ موسیقی یہاں کے تمدن کا ایک اساسی عنصر ہے۔ ہندوستانی موسیقی کو اپنے بعض امتیازات کی بنا پر ہندوستانی تہذیب کے تشخص کے طور پر مانا جاتا ہے۔ میلوڈی یعنی ایک سُر پر ارتکاز، راگوں اور تالوں کا وسیع اور ہمہ جہت نظام ہندوستانی موسیقی کی اہم خصوصیات ہیں۔ ہندوستانی موسیقی کو سنگیت کہتے ہیں۔

ہندوستانی موسیقی کے عناصر میں میلوڈی کے تصور سے ہی تان اور آلاپ کی خصوصیت اور امتیاز پیدا ہوتا ہے۔ اسی طرح مغربی موسیقی میں ہارمونی یعنی دو یا دو سے زیادہ سُروں کا بیک وقت برتاؤ، ایک اہم اور بنیادی عنصر ہے۔ ہندوستانی موسیقی اور مغربی موسیقی کے تقابلے کے بعد یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ ہندوستانی موسیقی ایک سُر کی انفرادیت کی وجہ سے منفرد ہے جس کے نتیجے میں یہاں نہ کوئی سمفنی آرکسٹرا ہے، نہ کوئی بڑا اوپیرا اور نہ ہی گروہی موسیقی جو عام طور پر مغرب میں ہے۔ ان نظام ہائے موسیقی کے علاوہ عربی موسیقی جو عجمی ایرانی موسیقی کے تفاعل سے ایک نئی ساخت سے متشکل ہوئی اور ایرانی موسیقی اہم ہیں۔ موسیقی کے ان نظاموں

میں بھی سُر کی انفرادیت برقرار رکھی جاتی ہے۔

شاعری اور موسیقی کا رشتہ متعین کرتے وقت بہت سے لوازمات کو پیش نظر رکھنا پڑتا ہے۔ شاعری کا تخلیقی عمل ایک طلسماتی عمل ہے، جسے ذوقی اور وجدانی سطح پر محسوس کیا اور کروایا جا سکتا ہے۔ شاعری کے اسرار میں سے ایک شاعری کی موسیقیت اور نغگی بھی ہے جسے شاعری کی روح کہا جاتا ہے لیکن شاعری میں موسیقیت کیونکر پیدا ہوتی ہے اور شاعری اور موسیقی کا کیا رشتہ ہے اس پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ عام تجربات سے قطع نظر ایک مخصوص اور منفرد تخلیقی تجربہ، جو شاعر کے جذبہ و احساس اور فکر و دانش کی آمیزش اور آویزش کا نتیجہ ہوتا ہے، شاعری کا سبب بنتا ہے۔ یہ تخلیقی تجربہ لازمی طور پر موسیقیانہ اور لغاتی عناصر سے مزین ہوتا ہے۔ شاعر اُس نغمہ بار تجربے کو جب شاعرانہ روایات اور اصولوں کے مطابق ترتیب دیکر الفاظ کے سانچے میں ڈھالتا ہے تو اُسے شاعری کہتے ہیں۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ شاعرانہ علم یا وجدان کا سب سے پہلا اثر ایک قسم کا سُریلا ارتعاش ہوتا ہے جو اپنی جائے وقوع کے ستر چشموں کی گہرائیوں میں جنم لیتا ہے۔ یہ سُریلا ارتعاش اپنی ذاتی خصوصیت کی بنا پر فطری طور پر الفاظ کی خارجی ہیئت سے فوقیت حاصل کرتا ہے۔ موسیقی کی دو لازمی اور متفرق اور ممتاز نوعیتیں ہیں۔ ایک درونِ روح وجدانی ارتعاش کی موسیقی۔ دوم لفظوں کی اور ان پیکروں کی موسیقی جن کے متحمل الفاظ ہوتے ہیں جو روح کے بیرون سے گذر کر خارجی دنیا میں چلی آتی ہے۔

لسانی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ لسانی ساخت میں تمام معنوئیات اور اکثر نحوی جنسئیات کے لغوی معنی ہونے کے علاوہ رمزی معنی یا جذباتی بالائی لہریں بھی ہوتی ہیں جن کا ربط اشاروں سے ہوتا ہے جو

مبہم اور ناقابلِ توضیح ہوتے ہیں۔ موسیقی میں البتہ اشارے نہیں ہوتے۔ یہاں میلوڈی یا ہارمونی کے تواتر یا آلاتی دُھن سے یہ اشارے ظاہر کئے جاتے ہیں۔ موسیقی اور زبان میں شدّت اور طوالت میں ممکنہ اختلاف کے ساتھ متواتر اور مختلف زیر بم کا استعمال مشترکہ ہے یعنی لسانی ساخت کے عروضی پہلو وہی ہوتے ہیں جن کی موسیقیانہ ساخت کے ساتھ قریبی مطابقت ہو۔ موسیقار زبان کے بنیادی عروضی نمونوں اور بول چال کی زبان سے ہی متاثر ہو کر بہترین ترتیب کاری کے فرائض انجام دے سکتا ہے۔ اسی طرح ایک شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ موسیقی سے آہنگ حاصل کر کے حقیقی جواہر سے شعر میں حُسن پیدا کرے۔

شاعری کی موسیقی میں اصوات اور الفاظ کی غنائیت بے حد اہم ہے۔ شاعری میں دو طرح کی موسیقی کا سنگم ہوتا ہے، ایک مجرد آوازوں کی باقاعدہ ترتیب سے پیدا ہونے والی موسیقی اور دوسری بامعنی آوازوں یعنی لفظوں کی باقاعدہ ترتیب سے اُبھرنے والی لسانی موسیقی۔ حروف کی موسیقی مجرد آوازوں کی موسیقی ہے۔ نیز الفاظ، تراکیب اور مصرعوں کی موسیقی بامعنی موسیقی کے دائرے میں آتی ہے۔ اس بامعنی موسیقی میں مجرد آوازوں یعنی حروف کی موسیقی لازماً شامل ہوتی ہے۔ شعری آہنگ جذبے کے آہنگ (داخلی آہنگ) اور حروف والفاظ وغیرہ کے آہنگ (خارجی آہنگ) کے امتزاج سے ہی اکائی بن جاتا ہے۔

وزنِ شعر میں موسیقیت پیدا کرنے والا اہم عنصر ہے۔ وزنِ شعر کا تعلق ہی موسیقی اور ترنم سے ہے۔ شاعری کا موجود ہونا اصل میں وزن کی موجودگی کی دلیل ہے۔ بحر و وزن کے بہت سے فوائد ہیں، مثلاً اس سے شعر (نظم) اور نثر کا بنیادی فرق واضح ہو جاتا ہے۔ دوسرا فائدہ یہ ہے کہ شعر میں جذبات کی بہترین ترسیل

کے لئے موزونیت اور موسیقیت کا عنصر بھی شامل ہوتا ہے۔ تیسرا فائدہ یہ ہے کہ وزن ذہن اور حافظے کو ایک نقطے پر مرکوز کر دیتا ہے تاکہ جذبہ اپنے آپکو ضبط کے سانچے میں ڈھالے اور شعر کی جو خارجی صورت ظاہر ہوگی وہ اس کی فطرت ثانی معلوم ہو نہ کہ اس کے پاؤں کی زنجیر۔ بحر و وزن کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ بعض بحور اور اوزان مخصوص جذبات و کیفیات سے زیادہ موانست رکھنے کی بنا پر چند مخصوص مضامین اور خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنالئے جاتے ہیں تو آگے چل کر یہ صورت حال پیدا ہوتی ہے کہ ان اوزان میں شعر کہتے ہوئے از خود ویسے ہی خیالات وارد ہوتے ہیں۔ ظاہراً وزن و بحر ہیئت کا خارجی عنصر ہے لیکن درحقیقت وزن تخلیقی تجربے کی بنیادی خصوصیت کا اسی طرح مظہر ہے جس طرح الفاظ، علامت اور پیکر یا زبان کی تمام مجازی شکلیں ہیں۔

وزن و بحر کے علاوہ قافیہ اور ردیف بھی شعر کی غنائیت کے دو اہم عناصر ہیں۔ قافیہ شعر کو خوش آہنگ بنانے کا ایک طریقہ ہے۔ وزن کے ساتھ شعر میں اگر قافیہ بھی ہو تو کلام نغمگی سے مزین ہو جاتا ہے۔ قافیہ کی موجودگی کی وجہ سے کلام کو یاد کرنا آسان تر ہو جاتا ہے اس کی وجہ غالباً یہی ہے کہ قافیہ کی وجہ سے شعر کے آہنگ میں مزید دل نشینی پیدا ہو جاتی ہے۔

ان سب عناصر میں سے وزن شعر کی ساخت کا ایک اہم تعمیری مواد ہے۔ اس لئے عروض کو اپنے کلچر کے موافق رہنا چاہئیے۔ اردو کا عروض اگرچہ عربی و فارسی سے مستعار ہے لیکن اردو میں وہ تمام بحریں مقبول نہ ہوئیں جو عربی اور فارسی میں قبولیت حاصل کر چکی ہیں۔ اردو شاعری نے جن بحروں کو اپنی زبان اور قومی موسیقی کے مطابق پایا انہیں قبول کر لیا اور جن میں تکلف اور عدم مطابقت پائی انہیں رسماً اور تکلفاً برتا یا مسترد کر دیا۔ دکنی دور کی غزل ہمیں اس بات کا

احساس دلاتی ہے کہ اس عہد میں غزل کا اپنی مٹی سے رشتہ ٹوٹا نہیں تھا۔ دکنی غزل گو شعراء کے ادبی مزاج اور طرزِ فکر میں ہندوستانی ماحول، تصورات، معاشرت، تمدن، روایت اور ثقافت کی آئینہ داری ہوتی ہے۔ ان سب عناصر کے علاوہ سب سے نمایاں عنصر غزل کا وزن تھا جس کی بنیاد ہندوستانی اوزان پر استوار تھی۔ بعد کے ادوار میں ردّ و قبول کا عمل شروع ہوا اور فارسی و عربی اوزان اردو غزل میں در آئے۔ ان کی مقبولیت کی بڑی وجہ یہ ہے کہ یہ اوزان آٹھ سو سال سے مستعمل ہونے کے سبب سے تاریخ کے ساتھ ساتھ اردو زبان کا ایک حصہ بن گئے۔ اس کی مثال یہ ہے کہ یہ عروض ہمارے مزاج میں اس طرح رچ بس گئے ہیں کہ ہمارے شعرا بغیر عروض جانے ان پر شعر موزوں کر لیتے ہیں۔ ہمارے قاری اور موسیقار عروضی علم کے بغیر انھیں موزوں پڑھتے اور گاتے ہیں۔ ورنہ اردو شاعری کو اس عروض سے نجات دلانے اور ہندی عروض کے قریب لانے کے سلسلے میں جو کوششیں کی گئی وہ بارآور نہ ہوتیں، وجہ یہی ہے کہ اس عروض کی حیثیت مُسلّم بن گئی ہے اور اس کے اوزان کی چولیں ہندوستانی سنگیت میں اچھی طرح بیٹھ گئی ہیں۔

وزن کا مقصد ہی شعر میں غنائیت پیدا کرنے کا ہے۔ اگرچہ کہا جاتا ہے کہ کوئی بحر زیادہ مترنم نہیں ہوتی بلکہ یہ خاصیت ہر بحر کا حقیقی جوہر ہوتا ہے، تاہم کچھ بحریں یا اوزان ایسے ہوتے ہیں جو موسیقیت یا غنائیت کے لحاظ سے زیادہ مقبول اور معروف ہوتے ہیں۔ ہم نے اپنے تجزیے میں دیکھا ہے کہ اردو عروض کے مختلف اوزان میں چند ہی ایسے ہیں جنھیں اردو شعراء نے بہت برتا ہے اور جن کی غزلیں موسیقاروں نے کثرت سے گائی ہیں۔ اگرچہ برتاؤ کے لحاظ سے ان اوزان کی اوسط مختلف شعراء کے یہاں مختلف ہے تاہم یہ اندازہ درست ہے کہ کچھ ہی ایسے اوزان یا بحریں ہیں جن کا بالعموم اور کثرت کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔

ذیل میں وہ اوزان درج کئے جاتے ہیں :۔

1۔ فاعلاتن مفاعلن فعلن۔	محذوف صورتوں کے ساتھ
2۔ مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن۔	۔ ایضاً۔
3۔ مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن۔	۔ ایضاً۔
4۔ فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن۔	۔ ایضاً۔
5۔ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن۔	۔ ایضاً۔
6۔ مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن۔	۔ ایضاً۔
7۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن۔	۔ ایضاً۔
8۔ فعولن فعولن فعولن فعولن۔	۔ ایضاً۔
9۔ متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن۔	۔ ایضاً۔
10۔ بحرِ میر	
11۔ فاعلاتن فعلاتن فعلن	۔ ایضاً۔
12۔ فعلن 7 بار فع 1 بار	۔ ایضاً۔
13۔ فعولن فعولن فعولن فعل	۔ ایضاً۔
14۔ فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن	۔ ایضاً۔
15۔ فعلن 4 بار	۔ ایضاً۔
16۔ مفاعیلن مفاعیلن فعولن	۔ ایضاً۔
17۔ مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن	۔ ایضاً۔
18۔ مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن۔	۔ ایضاً۔
19۔ مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن۔	۔ ایضاً۔
20۔ فعلن 7 بار۔	۔ ایضاً۔

مندرجہ بالا بیس[20] اوزان میں سے پہلے دس[10] اوزان ایسے ہیں جن کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ اردو غزل کی غنائیت اور موسیقیت کا تانا بانا انہی کے تار و پود سے تیار ہوتا ہے۔

وزن و بحر کے بعد ردیف کی کارفرمائی غنائیت میں اہم ہے۔ اردو میں سب سے زیادہ ردیفیں برتی گئی ہیں وہ مندرجہ ذیل ہیں:۔

1۔ یائے 2۔ الف 3۔ ن 4۔ و 5۔ م 6۔ ہ۔' ان میں ردیف یائے۔ الف' و اور ہ آلاپ میں طوالت پیدا کرنے میں ممد ثابت ہوتی ہیں اور م، ن کی انفی آواز موسیقی میں ایک دل نواز کھنک پیدا کرتی ہے۔

اردو غزل کے تقریباً ہر دور میں غنائیت کے ان ہی عناصر کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ یہ عناصر اپنی اسی اوسط کے ساتھ اردو غزل کو موسیقیت سے مزین کرنے میں ہمیشہ کارفرما رہے ہیں۔

جہاں تک موسیقیت کا تعلق ہے بحر و وزن کا مقصد ہی شعر میں غنائیت کے جوہر سے تابناکی کا ماحول بنانا ہے۔ ہر قسم کی بحر موسیقیت سے معمور ہوتی ہے، مگر اردو غـزل نے انہی بحور کو قبول کیا ہے جو ہندوستانی موسیقی کے مزاج کے موافق ہیں۔ یعنی اردو غـزل میں ہندوستانی موسیقی کا سب سے بڑا عنصر یہی اوزان ہیں جو اردو کے ہوتے ہوئے بھی اردو کے بن کے رہ گئے اور غزل کی شناخت کے طور پر مانے گئے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ یہ عروضی نظام ہی موسیقیت سے مطابقت رکھتا ہے۔ صوتی نقطۂ نظر سے فارسی اور اردو بحور کی موسیقی کے ذیل کے اجزاء ہیں:۔

1۔ طویل مصوتوں کی زیادہ گنجائش۔ 2۔ چھوٹے مصوتوں کی ناگزیر کم سے کم تعداد۔ 3۔ چھوٹے اور طویل مصوتوں کی ترتیب

4۔ مصوتوں اور مصمتوں کا تناسب۔

ان اوزان کے بعد اردو غزل میں ہندوستانی موسیقی کے ایک اور عنصر یعنی الاپ کی گوناگونی کی شناخت مصوتے کے کثیر استعمال میں کی جا سکتی ہے۔ مصوتے جب ردیف کے آخر میں استعمال ہوتے ہیں تو موسیقار کو آلاپ میں گرہ لگانے میں وسیع امکانات ملتے ہیں۔ ہم نے معلوم کیا ہے کہ اردو غزل میں ردیفوں کا اختتام حرف علت پر ہی ہوتا ہے جس کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ ہندوستانی موسیقی کا یہ عنصر جسے ہم الاپ یا ایک سُر پر ارتکاز (Melody) کہتے ہیں' اردو غزل میں ابتدا سے ہی کارفرما رہا ہے ۔یہی نہیں ہمارے غزل گو شعرا نے اپنی غزلوں میں زیادہ تر مصوتوں کے استعمال سے ہی کام لیا ہے اور مصوتوں اور مصمتوں کی دل آویز آمیزش سے اردو غزل کو غنائیت اور موسیقیت کا ایک نغمہ بنا دیا ہے۔

اردو غزل میں ابتدا سے ہی تجربے کئے گئے لیکن ان تجربوں کی نوعیت فکری زیادہ تھی، ہیئتی کم۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ اردو غزل کی ہیئت میں اتنے وسیع امکانات ہیں کہ کسی قسم کی فکر کو بھی بیان کیا جا سکتا ہے' البتہ فکر کی جدت کو بیان و اسلوب کا لباس پہنانا شاعر کے خلوص اور زبان و بیان کے وسیع علم پر منحصر ہے۔ موجودہ غزل کا اپنا ایک منظر نامہ مرتب ہو رہا ہے' جس کے بارے میں آنے والے اَدوار میں رائے دینا موزون ہوگا۔

بہر حال غزل کا اپنا ایک خاصا ہے' اپنی ایک انفرادیت ہے' اپنی ایک پہچان اور شناخت ہے جسے غزلیت کہتے ہیں۔ اس غزلیت کا سب سے بڑا عُنصر غزل کی ہیئت ہے۔ جب تک غزل کی ہیئت زمانے کے فکری انقلابات کی متحمل ہو سکتی ہے' غزل' غزل رہے گی یعنی وہی قافیہ ردیف والی غزل' بحر و وزن پر کہی ہوئی غزل یعنی موسیقیت سے معمور غزل جو اردو شاعری کی پہچان ہے +

کتابیات

(ا) اردو کتب

نمبر شمار نام مصنف / مرتب	نام کتاب	ناشر / مطبع	سن اشاعت
1۔ ابنِ خلدون (مترجمہ مولانا راغب دہلوی)	مقدمہ ابن خلدون (جلد اول)	اعتقاد پرنٹنگ ہاؤس، دہلی	1987ء
2۔ اثر، شیداد (ترجمہ ڈاکٹر وہاب اشرفی)	کاشف الحقائق	ترقی اردو بیورو، دہلی	1982ء
3۔ اختر اورینوی	تحقیق و تنقید	کتابستان۔ الہ آباد۔	1960ء
4۔ ادیب، مسعود حسین رضوی۔	ہماری شاعری، معیار و مسائل (طبع نہم)	کتاب نگر۔ لکھنؤ۔	1964ء
5۔ اشرفی، سمیع اللہ (ڈاکٹر)	اردو اور ہندی کے جدید مشترک اوزان	جمال پرنٹنگ پریس، دہلی	1984ء
6۔ افلاطون (مترجمہ: ذاکر حسین)	ریاست	ساہتیہ اکادمی، دہلی	1983ء
7۔ اندرابی، محمد امین	اقبال اور غزل	اقبال انسٹیٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی۔	
8۔ بیگم، صغیر النساء	غزلیات غالب کا عروضی تجزیہ	یونائیٹڈ پریس، دہلی	1984ء
9۔ جمیل جالبی (مرتبہ و مترجمہ)	ارسطو سے ایلیٹ تک (طبع چہارم)	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی	1987ء
10۔ جمیل جالبی (مرتبہ و مترجمہ)	ایلیٹ کے مضامین	۔ ایضاً ۔	1907
11 جین، گیان چند	اردو کا اپنا عروض	انجمن ترقی ہند دہلی	1990ء
12۔ حسین، شریہ (پروفیسر)	جمالیات شرق و غرب	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڈھ	1983ء
13۔ حسین، سید صفدر۔	لکھنؤ کی تہذیبی میراث (تاریخ تمدن اور تہذیب)	اردو پبلیشرز لکھنو	1987ء
14۔ حسین، قاضی افضال	میر کی شعری لسانیات	نشاط پریس ٹانڈہ، فیض آباد، یوپی	1983ء
15۔ خان، رشید حسن	زبان اور قواعد	ترقی اردو بیورو، دہلی	1976ء

16۔ خان، عظمت اللہ	سریلے بول	اردو اکادمی سندھ (کراچی) پاکستان	1959ء
17۔ خان، محمد کرم امام۔	معدن الموسیقی	بزم سدا رنگ لاہور (پاکستان)	
18۔ خان، محمد نواب علی۔	معارف النغمات (جلد اول)	بزم سدا رنگ لاہور (پاکستان)	
19۔ خان، مسعود حسین۔	مقالات مسعود	ترقی اردو بیورو، دہلی	1989ء
20۔ خان، یوسف حسین	اردو غزل (طبع چہارم)	معارف پریس اعظم گڑھ	
21۔ ساحل احمد	اقبال اور غزل	اردو رائٹرس گلڈ۔ الہ آباد	1986ء
22۔ شیخ عبدالعزیز	رموز موسیقی	مسٹر گارڈن۔ کے آرنالڈ، پونا	1983ء
23۔ عرش ملسیانی	امیر خسرو۔ عہد، فن اور شخصیت	مرکز تصنیف و تالیف نکودر	1974ء
24۔ عمیق حنفی	شعر چیزے دیگر است	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی۔	1983ء
25۔ عنوان چشتی	معنویت کی تلاش	رنگ محل پبلیکیشنز۔ مظفر نگر، یوپی	1983ء
26۔ عنوان چشتی۔	تنقید سے تحقیق تک۔		
27۔ عنوان چشتی	عروضی اور فنی مسائل	لبرٹی آرٹ پریس، دریا گنج، دہلی	1985ء
28۔ عنوان چشتی	اردو میں کلاسیکی تنقید	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔	1988ء
29۔ غضنفر، حبیب اللہ	اردو کا عروض	غضنفر اکادمی کراچی (پاکستان)	1980ء
30۔ فاروقی، شمس الرحمان	اثبات و نفی	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔	1986ء
31۔ فاروقی، شمس الرحمان	درس بلاغت	ترقی اردو بیورو، دہلی	1981ء
32۔ فاروقی شمس الرحمان	عروض، آہنگ اور بیان	کتاب نگر۔ الہ آباد۔	1977ء
33۔ فاروقی، شمس الرحمان	شعر، غیر شعر اور نثر	شب خون کتاب گھر، الہ آباد	1973ء
34۔ فاروقی، شمس الرحمان	شعر شور انگیز (جلد اول)	ترقی اردو بیورو، دہلی	1990ء
35۔ قاسمی، ابوالکلام (ڈاکٹر)	مشرق کی بازیافت	نئی نسلیں پبلیشرز علی گڑھ	1983ء
36۔ قدوس جاوید (ڈاکٹر)	ادب اور سماجیات	کتاب محل۔ الہ آباد	1984ء

مصنف	کتاب	ناشر	سنہ
37۔ کامل قریشی (مرتبہ)	اردو غزل	اردو اکادمی، دہلی	1987ء
38۔ گھلڑ کے۔کے	امیر خسرو اور ہمارا مشترکہ کلچر	سیمانت پرکاش، دہلی	1983ء
39۔ متین الرحمان	غزل گائیکی کے بدلتے رنگ	مالوہ پبلشنگ ہاؤس فتح گڑھ بھوپال	1982ء
40۔ مجنوں گورکھپوری	غالب، شخص اور شاعر	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	1976ء
41۔ نگار حسن	دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی اور فکری پس منظر (1707ء سے 1800ء تک)	ادارہ تصنیف علی گڑھ	1964ء
42۔ مشفق خواجہ (مرتبہ)	تحقیقی ادب	عصری مطبوعات کراچی	
43۔ مغنی تبسم	آواز اور آدمی	نیشنل فائن پرنٹنگ پریس حیدرآباد	1983ء
44۔ مفتی فخرالاسلام (مرتبہ)	ہندوستانی موسیقی	ادارہ انیس اردو الہ آباد۔	
45۔ مولانا امام غزالی (مترجم ندیم الواجدی)	احیاء العلوم	دارالکتاب دیوبند، ہند	
46۔ مولوی عبدالحق۔	قواعد اردو	انجمن ترقی اردو، کراچی	
47۔ مہر، غلام رسول (مرتبہ)	خطوط غالب	کتاب منزل لاہور۔	
48۔ نارنگ، گوپی چند (مرتبہ)	اقبال کا فن	ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی۔	
49۔ نارنگ، گوپی چند (مرتبہ)	لغت نویسی کے مسائل	ماہنامہ کتاب نما، جامعہ نگر دہلی۔	1985ء
50۔ ندوی، مولانا سید ابوالحسن (مترجم مولوی شمس تبریز خان)	نقوش اقبال	تحقیقات و نشریات اسلام لکھنؤ	
51۔ ندوی، حامد اللہ (ڈاکٹر)	لکھنؤ کی لسانی خدمات	اجمال پریس، بمبئی۔	1975ء
52۔ نقوی، منظر عباس (ڈاکٹر)	نثر، نظم اور شعر	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	
53۔ نیاز احمد بسم اللہ (پروفیسر)	اردو گیت تاریخ، تحقیق اور تنقید کی روشنی میں۔	مکتبہ نیا دور کراچی، پاکستان	
54۔ وحید قریشی (ڈاکٹر) (مرتبہ)	مقدمہ شعر و شاعری	ترقی اردو بیورو دہلی	1981ء
55۔ وزیر آغا	اردو شاعری کا مزاج	سیمانت پرکاش دہلی	1991ء
56۔ وزیر آغا	تخلیقی عمل	علی گڑھ بک ڈپو، علی گڑھ	1975ء
57۔ ہاشمی، رفیع الدین (مرتبہ)	اقبال بحیثیت شاعر	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	1982ء
58۔ شرما، امل داس	سنگیتائن (مصنف)	آر سی پرکاش منڈل، دہلی	1984ء

(ب) شعری مجموعے

نمبر۔ نام شاعر/مرتب	نام کتاب	ناشر/مطبع ۔ سن طباعت
1۔ اقبالؔ	کلیاتِ اقبال	ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ ۔ 1975
2۔ اکبر حیدری (ڈاکٹر) (مرتبہ)	دیوان میر	جموں و کشمیر کلچرل اکیڈمی سرینگر 1973ء
3۔ حسرت موہانی	کلیاتِ حسرت موہانی	شفیق بک ڈپو، جامع مسجد دہلی 1977ء
4۔ فانی بدایونی	کلیاتِ فانی	ناز پبلیشنگ ہاؤس، دہلی
5۔ نقوی، نورالحسن (مرتبہ)	دیوان غالب	مکتبۂ الفاظ مسلم یونیورسٹی مارکیٹ علی گڑھ ۔ 1986ء
6۔ ہاشمی، سید نورالحسن (مرتبہ)	کلیات ولی	انجمن ترقی اردو ہند (دہلی) 1945ء

(ج) رسائل

نمبر۔ نام رسائل	جائے طباعت	شمارہ ۔
1۔ آجکل (ماہنامہ)	دہلی	(موسیقی نمبر) اگست 1954ء
2۔ آجکل (")	"	فروری 1957ء
3۔ ایضاً (")	"	اپریل 1978ء
4۔ ایضاً (")	"	مئی 1978ء
5۔ ایضاً (")	"	مئی 1984ء
6۔ " "	"	جون 1985ء
7۔ شب خون (ماہنامہ)	الہ آباد	جولائی اگست ستمبر 1985ء
8۔ شاعر (ماہنامہ)	بمبئی	مئی 1978ء ۔

(د) انگریزی کتب

No.	Name of the author	Name of the Book	Publisher & year of Publishing
1.	Aldrich, virgil C.	The Philosophy of Art	Elzabth & Mouroe, Briasley, New York, 1957
2.	Bartholmer, wilmer T.	Acoustics of Music	New York- Prentice Hall- Inc. 1952.
3.	Borov, Yuri.	Aesthetics	Process Publishers Moscow 1981.
4.	Bosanquent, Bernad.	Concepts of Aesthetics	Capital Publishing House Delhi- 1980.
5.	Coleman, Francis J	Contemporary studies in Aesthetics	
6-	Croce, Benedettoo. (Translated by: Douglas Ainslee)	Aesthetic.	Rupa & Company Calcutta- Delhi.
7.	David, Simpson.	German Aesthetics & Literary Criticism (Kant — Hegel).	Cambridge university Press — 1984.
8.	Dubley, Lious & Austin Fariey	The Humanities	
9.	Fayeezi, Atliga.	The Music of India	Low Prie Publishers Delhi — 1990
10.	Ghosh, Rajan.	Aesthetic, Theory & Art.	Ajanta Publications Delhi — 1979.
11-	Goswami, O.	The Story of Indian Music Its Growth & Synthesis	Asia Publishing House Bombay- 1961.
12-	Hali, Robert A.	Introductory Linguistics	Motilal Banarasidass Delhi- 1969.
13-	Joshi, G. H	Understanding Indian Classical Music	B. B Tarporevala Sons & Co. Bombay.
14-	Kashira, Nadezhdha. (Transld: by:- Edward Zaryansky)	Aesthetics of Dostovesky	Rudge Publishers Moscow.
15-	Langer, S.K.	Reflections on art.	John Hopkin's Press Briasley, New York- 1957
16-	Marilian, Jacques	Creative intition in Art.	Maridian Book. New York - 1955
17-	Mayer, Leonard B.	Music, The Art & Ideas.	The university of Chicago Press- chicago- London- 1967

18- Nutal, A.D.	A New Memisis— Shakespeare & the Representation of Reality	Melkew London and New York— 1983
19- Nasr, Syed Nassier	An Introduction to Cosmological Doctrins.	Thames & Hudson. Great Britain—1978.
20- Osbore, Harold.	Aesthetics & Art Theory.	Longman green I & Ltd, London, Harlow-1968
21- Rande, G. H.	Hindustani Music— An outline of its Physics & Aesthetics	Arya bushan Press Poona—1954
22- Rao, T.V. Subba.	Studies in Indian Music	Asia Publishing House Bombay — 1965
23- Read, Herbert.	Philosophy of Modern Art.	Faber & Faber, London 1969.
24. ibid	The Meaning of Art.	— do —.
25- Ravez, G. (Translated by C.I.C de Courcy).	Introduction to the Psychology of Music	Longman, Grlmand & Co. London.— 1953
26- Robinson, Allain. (Translated: T.M. Knox).	Aesthetics- Lectures on Fine Art, vol II (1835-38)	Oxford. — 1975.
27. ibid	Poetry, Painting & Ideas. (1885-1914).	The MacMillian Press Ltd; (USA). 1985.
28- Schols, Percy A.	The Complete Book of Great Musicians	Humphrey, Oxford University Press- 1923.
29- Sharif, M.M (editor)	A History of Muslim Philosophy vol (II).	Arenture of Low Price Publishers, Delhi - 1989.
30- Titus, Harold H & Maylon H. Hepp	The Range of Philosophy — Introductory Readings	Affiliated East-west Press Pvt. Ltd. New Delhi. 1974.